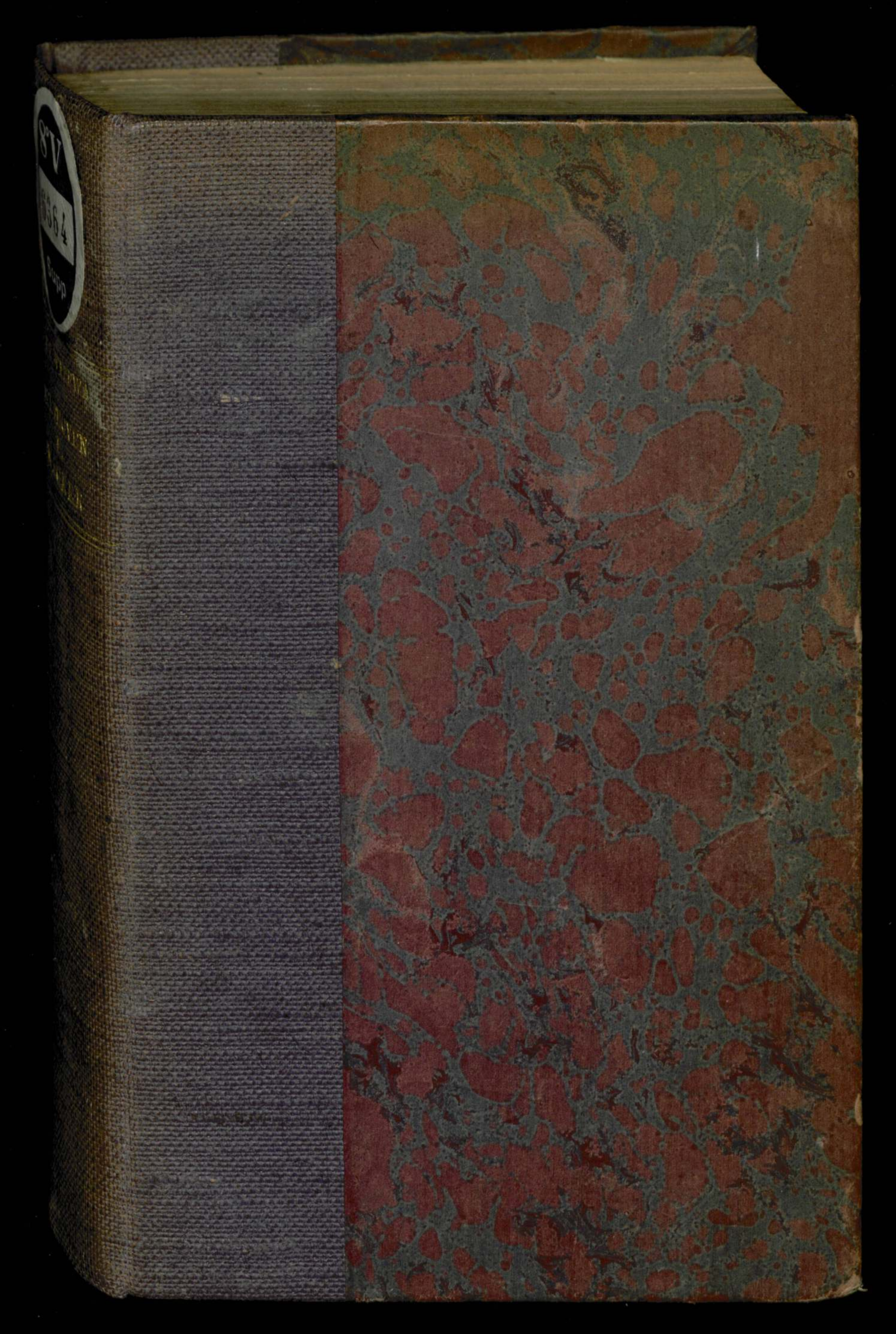
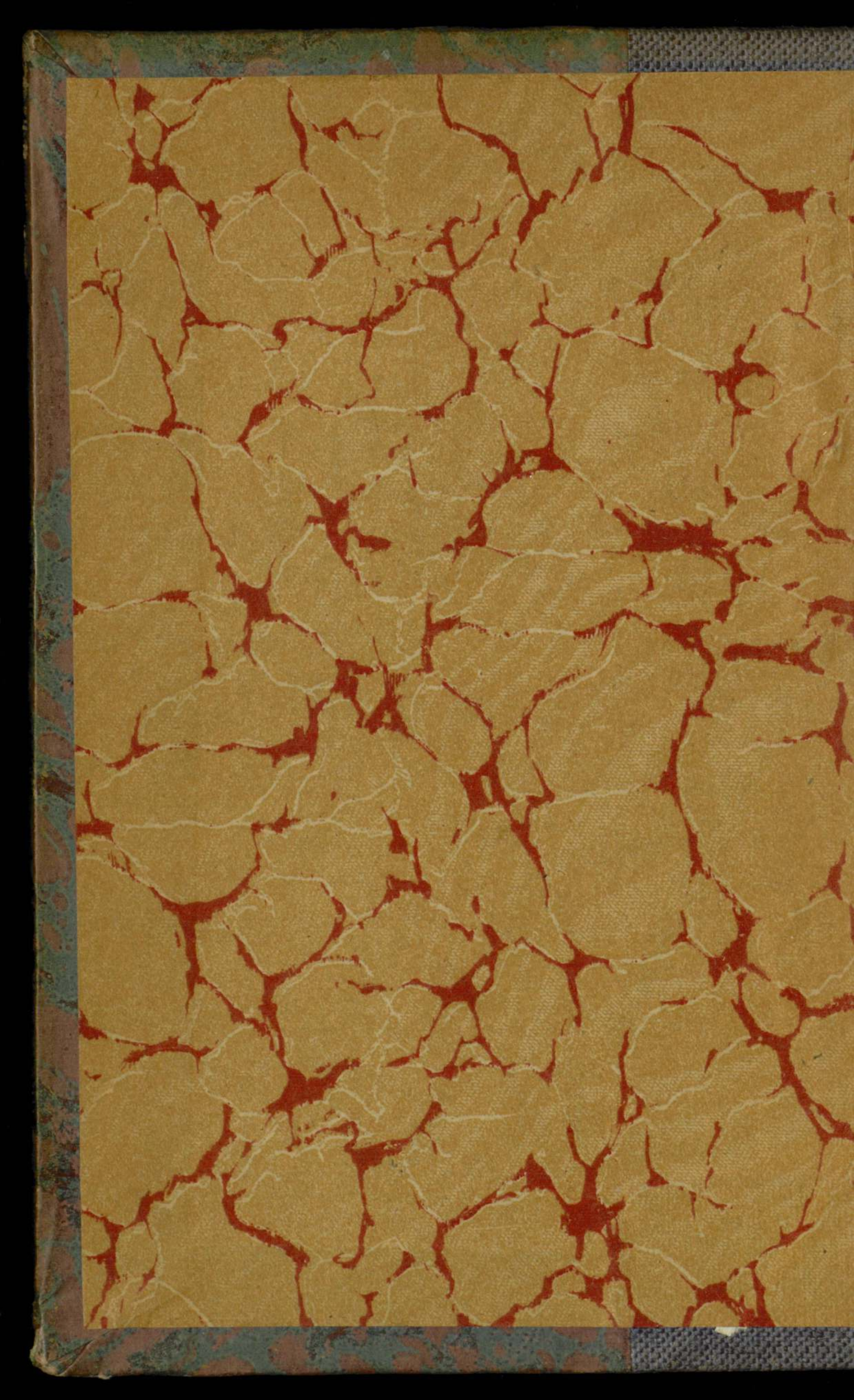


T. DE WYZEWA

BEETHOVEN
ET
WAGNER




8°V
Supp





TEODOR DE WYZEWA

Beethoven et Wagner

ESSAIS D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

NOUVELLE ÉDITION ENTIÈREMENT REFONDUE,
AVEC DES PORTRAITS ET D'AUTRES ILLUSTRATIONS INÉDITES.



Librairie académique PERRIN et Cie.

Beethoven et Wagner

ŒUVRES DE TEODOR DE WYZEWA

ACADÉMIE FRANÇAISE — PRIX NÉE 1913

W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre, de l'enfance à la pleine maturité (1756-1777), par T. DE WYZEWA et G. DE SAINT-FOIX, 2 volumes in-8 raisin, avec gravures.......................... 25 fr. »

Nos Maîtres. Etudes et portraits littéraires : L'Art wagnérien. -- Mallarmé. — Villiers de l'Isle-Adam. — Renan et Taine. — A. France. — La Religion de l'amour et de la beauté. Un vol. in-16...... 3 fr. 50

Valbert, ou les récits d'un jeune homme, roman contemporain. Un vol. in-16............... 3 fr. 50

Contes chrétiens. 1 vol. in-16, avec gravures. 3 fr. 50

Ma Tante Vincentine. 2e édition. 1 vol. in-16. 3 fr. 50

Quelques figures de femmes aimantes ou malheureuses. 3e édit., 1 vol. in-8, avec portraits. 5 fr. »

Excentriques et aventuriers de divers pays. Un vol. in-8 écu, orné de gravures............ 5 fr. »

Les Maîtres italiens d'autrefois. Ecoles du Nord. Un vol. in-8, avec 16 gravures hors texte... 5 fr. »

Peintres de jadis et d'aujourd'hui. Les Peintres et la Vie du Christ. — La Peinture primitive allemande. — La Peinture suisse. Un vol. in-8 écu, avec 18 gravures hors texte.......................... 6 fr. »

L'Art et les Mœurs chez les Allemands. Un volume in-16.................................. 3 fr. 50

Écrivains étrangers. Trois séries. 3 volumes in-16. Le volume .... 3 fr. 50

Pour paraître prochainement :

L'Enfance de Mozart, *d'après des documents inédits.* — Un vol. in-8 écu, avec de nombreuses illustrations.................................. 5 fr. »



LE JEUNE BEETHOVEN

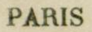
Portrait dessiné par G. Steinhauser, gravé par J. Neidl, et publié en 1801 chez J. Cappi, à Vienne.

TEODOR DE WYZEWA

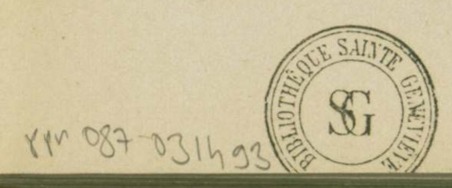
Beethoven et Wagner

ESSAIS D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

NOUVELLE ÉDITION, ENTIÈREMENT REFONDUE,
AVEC DES PORTRAITS ET D'AUTRES ILLUSTRATIONS INÉDITES.



PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE
PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35
1914



A MA FEMME

T. W.

AVANT-PROPOS

DE LA NOUVELLE ÉDITION

—

La première édition de ce livre, publiée en 1898, était formée de trois parties, dont les deux premières se trouvaient dûment consacrées à *Beethoven* et à *Wagner*, tandis que la troisième, intitulée : *Trois profils de musiciens*, se composait de courtes études sur *Hændel*, sur *Mozart* et sur *Schubert*. Dans l'édition nouvelle que voici, cette troisième partie a été remplacée par un assez grand nombre d'études, plus récentes, sur *Beethoven* et sur *Wagner*, qui viennent compléter ou même parfois corriger les données des chapitres relatifs à ces deux maîtres dans l'ancienne édition de 1898. On y lira notamment, dans la première partie, l'analyse des *Souvenirs* autobiographiques d'une élève et

amie de Beethoven, la comtesse Thérèse Brunsvick, qui semble bien, tout compte fait, avoir été l'« immortelle bien-aimée » de son illustre maître ; un essai de solution du petit problème d'histoire musicale que soulèvent les rapports, — ou plutôt que soulève l'absence probable de tous rapports, — entre le vieux Beethoven et le jeune Schubert ; ainsi qu'un résumé de l'article, désormais fameux, où un musicographe allemand, M. Neufeldt, accuse le petit-fils du compositeur F.-W. Rust d'avoir scandaleusement altéré et « modernisé » les méritoires sonates de son grand-père, pour nous faire apparaître ce dernier comme un « précurseur » de Beethoven.

Et que l'on me permette, à ce propos, d'énoncer ici une réflexion qui m'est venue bien souvent à l'esprit en présence des louables efforts des musicographes contemporains pour reconstituer l'exacte filiation historique du génie et de l'œuvre de Beethoven ! Que celui-ci se soit inspiré de telles ou telles compositions antérieures de F.-W. Rust, du savant et original pianiste Hæssler, et puis aussi de son maître Haydn, — sans

parler de Mozart, qu'il a expressément imité en maintes occasions, — c'est là chose toute naturelle de la part d'un musicien qui, comme l'on sait, a toujours eu besoin d'emprunter au dehors les éléments qu'il excellait ensuite à « transfigurer » en les imprégnant d'une puissance et d'une beauté pathétiques proprement « beethoveniennes ». Mais comment se peut-il que, parmi ces « précurseurs » de Beethoven, ou, pour mieux dire, parmi ces devanciers qui ont eu l'honneur de le fournir de matériaux pour l'édification de son œuvre, personne ne paraisse avoir observé l'importance toute particulière, et vraiment énorme, de l'action exercée sur l'auteur de la sonate du *Clair de Lune* et de la sonate *Appassionnata* par le plus grand des pianistes et compositeurs de musique pour le piano de la seconde moitié du XVIIIe siècle, Muzio Clementi? Nous savons pourtant, de la manière la plus certaine, l'admiration profonde de Beethoven pour l'art de Clementi, l'éloge enthousiaste qu'il n'a point cessé d'en faire toute sa vie, et comment il a exigé, malgré l'opposition de son entourage, que son neveu se nourrît,

ainsi qu'il l'avait fait lui-même, des sonates et des divers recueils instructifs du maître italien. Celui-là ne l'a pas seulement approvisionné de thèmes musicaux, de formules et de procédés quasi « mécaniques » : il n'y a pas jusqu'à l'essence intime de son âme qui ne se soit transmise, de très bonne heure, au jeune Beethoven, pour ne plus cesser désormais de vivre, de mûrir, de fructifier en lui. Que l'on regarde, par exemple, dans les trois précieux volumes des *Sonates* de Clementi éditées par la librairie Breitkopf, des séries comme celles de l'op. 9, publiée à Vienne en 1782, de l'op. 14 (1784), de l'op. 34 (1795), de l'op. 40 (1800) : sous la différence des deux natures, — et sans oublier, certes, l'immense supériorité personnelle de Beethoven, — j'affirme que chacun aura l'impression d'y retrouver, tout ensemble, les sentiments traduits plus tard, dans son œuvre instrumentale, par le maître viennois, et la langue dont il s'est servi pour nous les traduire (1). Voilà

(1) Encore les *Sonates* pour piano seul ne sont-elles pas, à beaucoup près, la partie la plus « béethovénienne » de l'œuvre de Clementi. Il faut voir notamment ses *Caprices* (op. 35 et op. 47), ou bien les admirables *Fugues* composées tout au long de sa jeunesse et reproduites plus tard dans son *Gradus ad Parnassum*.

vraiment le « précurseur » de Beethoven ; et que si l'on joint à cette influence, pour ainsi dire « individuelle », de Clementi, l'influence en quelque sorte « officielle » de Mozart et de Haydn, on tiendra dans la main tout ce qui, chez Beethoven, ne vient pas directement du cœur même du maître. Ai-je besoin d'ajouter qu'on tiendra peu de chose, et que, par-dessous cette dette énorme de Beethoven envers ses devanciers, jamais cœur d'homme ne s'est plus librement épanché que ce grand cœur-là ?

Quant à la seconde partie du volume nouveau, consacrée à *Richard Wagner*, les additions que l'on y trouvera se rapportent surtout à la vie privée de l'auteur de *Parsifal*, et en particulier à l'aventure de son premier mariage. Le fait est que, depuis une dizaine d'années, plusieurs publications successives sont venues soulever de plus en plus le voile qui, jusque-là, nous avait caché l'histoire authentique des relations de Wagner avec la pauvre Minna. Nous avons vu paraître, tour à tour, des *Lettres* de Wagner *à sa Famille* (1906), ses *Lettres à Minna* (1908), son *Autobiographie* (1911), et enfin le très curieux

volume de M. Jules Kapp (1912), où de nombreuses lettres de Minna Wagner nous révélaient indubitablement le caractère, comme aussi les souffrances tragiques et le timide grief, d'une personne que les biographes précédents du maître s'étaient accordés à nous représenter sous les couleurs les plus déplaisantes. D'année en année, il faut bien l'avouer, la fausseté de ce portrait traditionnel de Minna nous est devenue plus manifeste; et, du même coup, il nous est devenu plus malaisé d'approuver, — sinon d'excuser, — la conduite finale de Wagner à l'endroit de sa dévouée compagne et confidente de jadis. Les chapitres qu'on va lire reflètent forcément le changement qui s'est produit ainsi, par degrés, dans notre appréciation du rôle personnel du maître : mais du moins ai-je toujours tâché à montrer ce qu'il y avait, si je puis dire, de « fatal » dans une conduite que personne désormais ne peut plus s'empêcher de juger regrettable. En d'autres termes, je ne crois pas avoir manqué au respect que mérite, de notre part à tous, la mémoire de Richard Wagner, — et qui, chez moi, notamment, s'accompagnera jusqu'au

bout de la plus fidèle et tendre gratitude pour le glorieux initiateur de ma génération aux jouissances souveraines de l'émotion et de la beauté musicales !

Ce 12 novembre 1913.

T. W.

PREMIÈRE PARTIE

BEETHOVEN

I

LA JEUNESSE DE BEETHOVEN

Si l'Allemagne a trop longtemps dédaigné ses vieux peintres, elle n'a, en revanche, jamais cessé d'honorer la mémoire de ses musiciens. Bach et Hændel, Haydn et Mozart ont reçu leur tribut de monuments, de fêtes commémoratives, d'études biographiques et critiques. Entre tous, pourtant, Beethoven a été le mieux traité : sans parler des statues qui lui ont été élevées, et des solennités qu'ont occasionnées les fréquentes translations de ses cendres, il a eu, pour rendre hommage à son génie, toute une bibliothèque d'ouvrages excellents. Nohl a recueilli ce qu'il a pu découvrir de sa correspondance ; Wegeler et Schindler, le compagnon de ses premières et celui de ses dernières années, ont raconté de leur mieux le détail de ses actions ; Lenz, Marx, Oulibischeff ont commenté sa musique ; Nottebohm a patiemment essayé de reconstituer, à l'aide des notes et des brouillons, l'histoire de chacune de ses œuvres. Un Amé-

ricain, W. A. Thayer, s'est fixé tout exprès en Allemagne pour amasser les éléments d'une biographie minutieuse et complète, dont jusqu'à sa mort (survenue en 1897), il publiait un volume tous les dix ou quinze ans. Enfin, — pour omettre une infinité de travaux moins importants, — M. de Wasielewski a fait paraître en 1889 une étude d'ensemble sur la vie et l'œuvre de Beethoven, où se trouvent très adroitement résumées les principales publications antérieures.

Il faut bien avouer pourtant que ni les deux volumes de M. de Wasielewski, ni aucun des livres que nous avons cités, ne parviennent à nous offrir de Beethoven une idée nette et satisfaisante. Tantôt ils nous font suivre les événements de sa vie, tantôt ils nous présentent les formes successives qu'ont revêtues ses œuvres dans son esprit, ou recommandent ces œuvres à notre admiration. Mais nous ne voyons toujours pas les liens qui ont rattaché ces œuvres à cette vie, les raisons matérielles et morales, les influences de toute sorte qui ont amené Beethoven à jouer dans l'histoire de son art le rôle qu'il y a joué. D'une part, un musicien quelconque, dont la biographie est scrupuleusement reconstituée; d'autre part, des compositions analysées et appréciées avec plus ou moins de justesse :

on ne nous a donné rien de plus, et il ne semble pas que quelqu'un se soit jamais sérieusement efforcé d'éclairer l'une par l'autre ces deux études juxtaposées.

Cette biographie toute extérieure suffirait peut-être, au surplus, pour des musiciens comme J.-S. Bach ou comme Haydn, dont l'œuvre s'explique d'elle-même, n'étant que le développement naturel et suivi d'une forme acceptée d'avance. Mais si l'on songe que Beethoven a sans cesse modifié la forme de son art, et qu'il l'a modifiée dans un sens de simplification classique, exactement à l'inverse du goût de son époque, on comprendra combien il serait précieux de connaître les qualités natives, et plus tard les motifs du dehors ou du dedans qui l'ont guidé dans les diverses évolutions de son génie. Sans compter que Beethoven n'était pas, comme affectait d'être Goethe, un artiste olympien, puisant au dehors de sa vie personnelle les éléments de son œuvre; toujours, au contraire, il a créé sa musique sous l'inspiration directe de ses propres sentiments, et on risque fort de le mal comprendre, si l'on ignore l'espèce d'homme qu'il a été.

Il y aurait donc intérêt à tenter, à l'aide de tous les faits connus, une biographie plus complète, et pour ainsi dire plus *psychologique*, de

Beethoven, expliquant les relations mutuelles de son œuvre et de sa vie. Malgré la part d'hypothèse qu'elle contiendrait toujours, une telle étude serait peut-être la plus instructive et la meilleure des critiques. Malheureusement, trop de points, dans l'existence de Beethoven, et notamment dans les dernières années, restent obscurs ; trop de lettres sont encore inédites ; Thayer est mort sans avoir pu achever son précieux ouvrage : et il y aurait témérité à entreprendre un travail dont la valeur pourrait, d'un jour à l'autre, se trouver amoindrie par des découvertes nouvelles.

Qu'on me permette donc, seulement, d'esquisser aujourd'hui l'histoire psychologique d'une période de la vie de Beethoven pour laquelle les documents abondent, et dont la simplicité relative rend l'étude plus facile : la période d'enfance et de jeunesse, que clôt, d'une façon toute naturelle, l'installation définitive à Vienne, en 1792. Ce n'est pas l'époque des plus belles œuvres ; c'est, en revanche, celle où se sont formées toutes les qualités du cœur et de l'esprit de l'artiste, celle où il a acquis le germe des principes et des sentiments qui n'ont plus cessé, ensuite, de le diriger.

I

LA FAMILLE

Louis van Beethoven est né à Bonn, le 16 décembre 1770. Mais avant d'étudier les premières circonstances qu'il eut à traverser, et l'effet qu'il en dut recevoir, ne convient-il pas de chercher à déterminer l'héritage intellectuel et moral que lui ont pu léguer ses parents ?

Son grand-père, Louis van Beethoven, était flamand d'origine et de naissance. Descendant d'une famille de propriétaires campagnards des environs de Louvain, il était né à Anvers, en 1712. A dix-huit ans, il s'était enfui de la maison paternelle ; il avait été pendant trois mois chantre et maître de chapelle à Saint-Pierre de Louvain, puis était venu à Bonn, où l'archevêque-électeur de Cologne demeurait, et tenait sa cour. En 1732, Louis van Beethoven obtenait le titre de musicien de la cour ; en 1736, il acquérait à Bonn le droit de cité ; en 1761, il devenait directeur de la chapelle électorale ; et il s'acquittait de ses fonctions, jusqu'à sa mort, avec un zèle,

une conscience, et une autorité dont on a conservé mainte preuve. Il est mort en 1773, trois ans après la naissance de son petit-fils Louis, qu'il adorait, et dont il s'était promis de faire l'éducation. C'était un homme de taille moyenne, sec et trapu, avec des traits fortement dessinés, des yeux clairs, mais d'une extrême vivacité. Sa science et son aptitude musicales paraissent avoir été considérables : et sans avoir lui-même écrit d'opéra, il a dû plus d'une fois faire office de compositeur pour adapter aux ressources de la chapelle de Bonn les œuvres que l'on y jouait. Une grande énergie, un sentiment très élevé du devoir, se joignaient chez lui à un bon sens et à une dignité de manières qui lui avaient valu le respect universel, dans cette ville où il était arrivé pauvre et inconnu. Il semble en outre avoir eu à un haut degré l'amour de sa famille et de son pays : car, sitôt installé à Bonn, il y a fait venir ses frères, ses cousins, plusieurs musiciens de Louvain et d'Anvers, qui ont ainsi formé, autour de lui, toute une petite colonie flamande.

En 1733, âgé lui-même de vingt et un ans, il s'était marié avec une jeune fille de dix-neuf ans, Maria-Josepha Poll. Mais, après plusieurs années d'une vie qui paraît avoir été tout à fait calme et unie, cette femme avait pris brusquement des habitudes d'ivrognerie si fortes que son

mari s'était vu contraint de la faire enfermer dans un couvent de Cologne, où elle mourut en 1775. L'ivrognerie de sa femme était-elle un motif suffisant pour amener le bon et sage Flamand à prendre contre elle une mesure d'une telle rigueur? Ne convient-il pas de supposer plutôt que la funeste passion de Maria-Josepha s'est développée sous le coup d'un dérangement de ses facultés mentales, causé peut-être par le désespoir qu'elle eut de la mort de ses deux premiers enfants, et de l'inconduite du troisième? Ainsi seulement s'expliquerait l'abandon absolu où elle fut laissée, depuis son incarcération, et l'absence de toute relation, dès cette date, entre elle et sa famille.

C'est en 1740 que naquit Jean van Beethoven, le père du compositeur. Inintelligent, incapable d'études quelconques, Jean passa son enfance hors de la maison, à courir les bals et les cabarets. Dès 1751, son père le fit recevoir dans la chapelle électorale, où il tint jusqu'au bout une position très effacée, remplissant successivement les rôles de soprano, de contralto et de ténor. Son caractère comme son intelligence peuvent se résumer d'un mot : c'était la nullité parfaite. L'habitude d'ivrognerie qu'il avait prise de bonne heure n'eut jamais chez lui un aspect passionné ou maladif. Rien ne prouve non plus qu'il ait été

un méchant homme, comme l'ont fait supposer quelques anecdotes sur sa conduite à l'égard de son fils. Il était simplement paresseux, commun, niais, incapable de s'intéresser vivement à quoi que ce fût; et c'est ainsi qu'il s'était trouvé amené à passer dans l'air abrutissant des tavernes les intervalles de loisir que lui laissait son humble métier.

Jean van Beethoven avait vingt-sept ans, en 1767, lorsqu'il se maria avec une jeune veuve, Marie-Madeleine Leym, née Keferich. C'était la fille d'un chef cuisinier d'Ehrenbreitstein : son premier mari, qu'elle avait épousé à dix-sept ans et qui était mort deux ans après, avait été valet de chambre de l'électeur de Trèves. Au moment de son second mariage, elle avait vingt et un ans : elle en avait vingt-quatre lorsqu'elle mit au monde, en 1774, son fils Louis. Elle mourut de phtisie en 1787. Parmi tous les ascendants de Beethoven, c'est elle qui est, à coup sûr, la figure la plus attachante; elle seule, aussi, a exercé sur l'éducation de son fils une influence directe. « Elle a été pour moi, » écrivait Beethoven, « une mère bonne et aimable, et ma meilleure amie. » Condamnée par le caractère de son mari à une existence de misère où elle s'était vite résignée, elle cachait, sous l'apparence tranquille de ses yeux bleus et de son pâle visage blond, une sen-

sibilité profonde, un intense besoin de tendresse. Tout de suite elle s'était prise d'un affectueux respect pour le vieux maître de chapelle : c'est elle qui, longtemps après, racontait à son fils préféré, Louis, les talents et les vertus du défunt grand-père.

Tels sont les parents de Beethoven, ceux qui ont pu transmettre à l'enfant quelque chose d'eux-mêmes. Essayons de définir ce qu'il a dû à chacun d'eux, ou plutôt de noter, à leur occasion, ce qu'il y a eu d'inné et de permanent dans sa nature intime.

Tout d'abord, il faut éliminer le père, Jean van Beethoven. Pas un trait de l'âme du fils ne saurait lui être attribué. On ne retrouve chez Louis aucune trace de ses défauts : ni de son incapacité pour l'étude et de son dégoût pour le travail, ni de son penchant à la boisson, ni de son amour de l'argent facilement gagné. Et pas davantage que la nature, l'éducation n'a rapproché ces deux âmes dissemblables. Contre l'exemple de Jean, l'enfant a été gardé par la maturité précoce de sa raison, par l'exemple de sa mère, par le souvenir vivant de son grand-père. Au moral aussi bien qu'au physique, d'ailleurs, la différence était absolue : Jean a été seulement l'intermédiaire par lequel est venu à

son fils quelque chose de la nature physique et morale de l'aïeul, du vieux maître de chapelle flamand.

L'influence héréditaire exercée par celui-ci est, au contraire, incontestable. Beethoven lui a dû le fond de son âme, de même qu'il a hérité de lui cette structure massive et nerveuse du corps, ces traits accentués, ces yeux mobiles, et maints autres détails de physionomie, que le père n'avait pas, et que nous retrouvons dans un portrait du vieux Louis.

Et cette ressemblance de Beethoven avec son grand-père nous conduit, tout d'abord, à noter que Beethoven n'a pas été un pur Allemand, comme les autres compositeurs de son pays : il avait en lui une forte dose de sang flamand. Et, de fait, lorsque l'on entre dans l'étude de sa vie et de son œuvre, il est impossible de le tenir pour un Allemand. Wagner[1] a bien pu dire qu'il avait « exprimé dans son art l'essence de l'âme allemande », et nous l'admettons volontiers avec lui. Mais si Beethoven a dû à l'Allemagne son sentiment, la profonde émotion qu'il

1. Wagner, qui n'a point cessé toute sa vie d'étudier les compositions de Beethoven, a écrit sur lui, en 1870, un livre malheureusement trop général, le seul pourtant où nous ayons rencontré une appréciation sérieuse et approfondie. Le rôle de Beethoven, d'après Wagner, aurait été de *consacrer* toutes les formes musicales, *en les imprégnant du génie de la musique*.

a traduite, on ne saurait nier, d'autre part, que son esprit, son caractère, et jusqu'à son apparence extérieure le différenciaient tout à fait des hommes de sa patrie. Les compositeurs allemands, comme les peintres et les poètes, ont toujours, pour accompagner leur sentimentalité, un amour des conceptions vagues, des rêves flottants et peu formés; en même temps qu'il leur suffit de dépasser la condition de simples artisans pour qu'aussitôt ils éprouvent le besoin d'introduire dans leur art un nuageux symbolisme. Rien de pareil chez Beethoven, dont tout l'effort s'est sans cesse dirigé vers une expression très précise et très positive. Dès le début, il cherchait à sentir avec le plus de netteté possible, à se rendre un compte scrupuleux de ses émotions; et l'on peut dire que, dans ses dernières œuvres, la musique est véritablement devenue une langue, une langue d'où tous les mots inutiles, tous les artifices de simple agrément ont été éliminés, pour laisser place à la traduc. tion rigoureuse d'émotions infiniment nuancées- Lecteur assidu des philosophes et des poètes, épris des chefs d'œuvre de la littérature classique et des plus hauts problèmes métaphysiques, il n'a jamais laissé le symbolisme pénétrer dans son art. Avec une précision que les Allemands ne connaissent guère, et qui était chez lui natu-

relle et instinctive, il a marché toujours vers un but très défini de simplification des moyens et de complication de l'effet. Que l'on compare un de ses *lieds*, — je ne dis pas avec les mélodies purement allemandes de Schumann et de Wagner,— mais avec un air de Bach ou de Mozart : on voit de suite que, si les sentiments sont les mêmes, ils sont débarrassés ici de cette ombre indécise de rêve qui leur donne, chez ces musiciens, un cachet local si marqué : ils sont saisis dans leur essence, et directement exprimés.

La distinction s'aperçoit mieux encore si l'on sort de la musique pour considérer les traits généraux de l'intelligence et du caractère. L'esprit de Beethoven était, en effet, d'une lucidité et d'une pénétration extraordinaires. Rien d'instructif, à ce point de vue, comme les passages de ses lettres où il parle de son amour, ou de son amitié, ou de ses affections de famille : toujours des sentiments très violents, mais formulés avec une extrême netteté. Sa conversation était vive, heurtée, pleine d'imprévu et d'ironie. Sa démarche saccadée, son humeur changeante et brusque, tout cela ne rappelle en rien la nature allemande. C'est que Beethoven, né en Allemagne, était resté Flamand sous le rapport intellectuel et moral.

Il avait du Flamand un premier trait caracté-

ristique : une grande justesse de sensation. Il racontait lui-même que, jusqu'au moment de sa surdité, son ouïe était d'une délicatesse exceptionnelle et que, dès l'enfance, il souffrait à entendre une note fausse ou un instrument mal accordé. Il faut bien, du reste, qu'il ait eu l'oreille très fine pour que la surdité, qui lui est venue à trente ans, ne l'ait pas empêché de composer, et de chercher sans cesse à perfectionner la technique de son art. Qu'on ne l'oublie pas, Beethoven commençait à être sourd lorsqu'il a écrit sa première symphonie ; il n'avait pas entendu un orchestre depuis des années lorsqu'il imagina, avec la symphonie en *fa*, une orchestration nouvelle, la plus sonore et la plus fondue qui soit. Et tout prouve de même que, avant le temps où son art et sa condition de vie lui en ont fait perdre toute notion, Beethoven avait une perception très délicate des apparences visuelles. Son amour pour la nature, qui n'avait rien de lyrique ni de romanesque, mais était chez lui un besoin des yeux ; son goût naturel pour certaines couleurs, tout cela achève de montrer qu'il était de ce pays des peintres et des instrumentistes, de cette Flandre, qui nous a laissé un art uniquement fait de sensations puissantes et précises.

La Flandre a encore communiqué à Beetho-

ven son sage bon sens : c'est elle qui l'a préservé des écarts où auraient pu l'entraîner son isolement et les méditations philosophiques qu'il aimait. C'est elle qui lui a donné, d'instinct, cette direction artistique si simple et si forte, d'où rien par la suite ne l'a pu départir. C'est à elle que Beethoven a dû la faculté de jugement qui apparaît dans ses lettres, dans ses conversations, qui l'a mis à même, illettré comme il l'était, d'aborder les questions les plus hautes et de se plaire dans les œuvres les plus difficiles. La façon dont il a compris le côté musical de *Fidelio*, plus tard l'histoire de ses travaux pour la Messe en *ré*, attestent encore la native sagesse d'un esprit lucide, raisonnable, marchant toujours droit aux choses nécessaires.

Enfin nous croyons que Beethoven doit à son origine flamande le goût qu'il a toujours eu des vastes compositions bien solides, ce goût qui donne à chacune de ses œuvres un aspect de saine grandeur. C'est le trait d'une race sanguine et pleine de bon sens : il était déjà dans l'âme des Van Eyck : il a triomphé dans le génie de Rubens, — encore un Flamand né en Allemagne; — il a fait plus tard, hélas ! les Wiertz et les Peter Benoît. Pour être infiniment plus nuancée et plus exempte d'artifices, l'œuvre de Beethoven rappelle d'ailleurs par plus d'un point l'œuvre

immortelle de Rubens : elle en a l'entrain fougueux, la robuste verdeur, l'intense vie, et, somme toute, la joie héroïque.

C'est, plus spécialement, à l'influence personnelle de son grand-père que Beethoven a dû l'énergie de l'âme qui l'a soutenu dans son enfance contre la misère et les chagrins de toute sorte, qui, plus tard, lui a permis de continuer son chemin à travers les infirmités, les maladies, l'abandon et la pauvreté. Ses manières brusques et impérieuses, sa promptitude de décision, sa rigueur pour maintenir sa volonté, autant de qualités que le vieux Beethoven a léguées à son petit-fils. Ajoutons-y ce sentiment farouche du devoir qui a toujours rendu Beethoven si sévère pour les moindres infractions à la morale naturelle. On sait qu'il s'est brouillé avec un de ses plus vieux amis parce qu'il le soupçonnait d'aimer une femme mariée : et la plupart de ses autres brouilles ont été motivées par des raisons analogues, où son intérêt personnel n'avait aucune part.

A sa mère, Beethoven a été redevable de ce qui a fait son génie, et que le sang flamand ne pouvait lui donner : l'intense émotion, le sentiment musical. La pauvre Marie-Madeleine, avec son teint pâle et ses cheveux blonds, n'a pas été en vain une femme « souffrante et sensible »,

comme la définit une personne qui l'a connue. Par elle est venue à son fils une faculté d'éprouver des émotions, de voir toujours le monde sous un aspect sentimental et passionné. Avec sa haute raison et tout son bon sens, Beethoven n'a jamais cessé d'être fortement ému. Jamais il n'a pu rester indifférent à quoi que ce soit : l'univers se divisait pour lui en choses qu'il adorait et en choses qu'il exécrait. Les témoins de sa vie ne l'ont jamais connu « sans un violent amour au cœur ». Et c'est à l'union exceptionnelle de cette profonde sensibilité allemande et de toute la justesse de l'esprit flamand que Beethoven a dû de pouvoir traduire, avec une précision extraordinaire, les sentiments les plus intimes et les plus pathétiques.

Enfin, si les qualités que lui avaient transmises son grand-père et sa mère se sont trouvées, chez lui, poussées hors des limites ordinaires, et ainsi promues à un degré génial, peut-être la cause en a-t-elle été à l'élément de folie, ou tout au moins de maladie intellectuelle, que représente, dans la série des ascendants, la grand'mère, Maria-Josepha Poll ? Peut-être a-t-il fallu ce germe morbide pour donner au compositeur son extrême nervosité, le côté excentrique et singulier de sa nature? Certes jamais un artiste n'a été moins fou, ou, si l'on veut, moins

malade que Beethoven : son œuvre est l'expression suprême de la santé morale. Mais c'est la santé d'un être différent de nous, puisant sa joie et sa douleur à des sources trop profondes, et qui nous sont inconnues.

Les vices du caractère de Beethoven provenaient-ils de la même influence? Tenait-il de sa grand'mère son humeur changeante, ses subits accès de passion, ses alternatives inexplicables de folle gaîté et de découragement, maints autres défauts pareils qui ont souvent contribué à aigrir sa vie? Mais il est temps d'en finir avec les hypothèses, et de voir à l'épreuve des faits l'âme d'artiste ainsi constituée.

II

LES PREMIÈRES ANNÉES
(1770-1780).

On sait relativement peu de choses des premières années de Beethoven. Dans la sombre maison de la Bonngasse, où il était né, il reçut les soins dévoués de sa mère, qui, un an auparavant, avait perdu son premier enfant, et qui ne devait jamais cesser d'avoir pour son Louis une préférence passionnée. Jusqu'à sa troisième année, l'enfant fut choyé par son grand-père, le maître de chapelle, qui demeurait dans la même rue. Souvent on voyait le vieillard promener son petit-fils à travers les rues de la ville, vêtu d'un beau manteau rouge et la perruque bien poudrée.

La mort du vieux Louis, en 1773, fut pour la famille un coup terrible. Jean, réduit à sa petite pension de chanteur et au faible produit de quelques leçons, reprenait en même temps ses anciennes habitudes de cabaret, laissant à sa pauvre femme, enceinte de nouveau, tous les soucis



COUR INTÉRIEURE DE LA MAISON NATALE DE BEETHOVEN, A BONN

du ménage. Pendant l'année qui suivit, l'enfant vécut en tête-à-tête avec sa mère. Il l'écoutait raconter les souvenirs de sa jeunesse, les voyages qu'elle avait faits jadis avec la cour de l'électeur de Trèves, ou bien la belle vie et les hautes vertus de l'aïeul vénéré. Il apprenait d'elle les éléments de la religion catholique. Le soir, la la maison tout entière résonnait du bruit des violons et des clavecins; au-dessus, au-dessous, en face des Beethoven, demeuraient des chanteurs, des professeurs de piano, des virtuoses. L'oreille du petit Louis s'imprégnait de musique, tandis que son cœur s'ouvrait, avec une tendresse plus émue, aux douces légendes et chansons que lui redisait sa mère.

En 1774, la famille s'installa dans une maison sur le Dreieck, où Marie-Madeleine mit au monde son fils Gaspard-Antoine; et, en 1776, un nouveau déménagement transporta la famille Beethoven dans une maison de la Rheingasse, appartenant au boulanger Fischer. C'est là que naquit, la même année, un troisième fils, Nicolas-Jean.

Frappé sans doute des précoces dispositions de son aîné, le père avait dès lors décidé d'en faire un musicien. Il espérait que la protection de l'Électeur vaudrait bientôt à l'enfant un subside, ou quelque emploi bien rémunéré. Aussi,

dès l'âge de cinq ans, Louis se mit-il, sous la direction de son père, à étudier simultanément le piano et le violon. Et comme on désirait qu'il avançât très vite, il se vit contraint de passer, tous les jours, plusieurs heures consécutives à répéter de fastidieux exercices. Il avait beau pleurer, résister, se débattre ; il lui fallait se mettre devant son instrument, avec défense de se relever avant que la leçon fût apprise. Je ne crois pourtant pas que, sauf cette discipline rigoureuse, son père se soit jamais montré bien cruel envers lui. Il le condamnait à ressasser des gammes et des arpèges, il lui interdisait toute improvisation ; mais il ne l'empêchait nullement de s'amuser, le travail fini. Le petit Louis allait jouer dans le sable du Schlossgarten avec ses frères et des enfants de son âge ; il faisait de lointaines promenades au bord du Rhin ; ou bien encore il se livrait, dans la cour de la maison, à d'interminables parties de balançoire, en compagnie des petits Fischer.

Il avait sept ans lorsque son père s'avisa enfin qu'il lui fallait savoir autre chose que la musique. On le mit à l'école dans un pensionnat élémentaire, puis dans une autre pension où les enfants se préparaient à passer l'examen d'admission du gymnase, ou lycée. Beethoven resta dans cette pension jusqu'à douze ans. Il s'y rendait tous les

jours de sept à onze heures, et d'une heure et demie à sept. On lui apprenait à lire, à écrire ; on lui enseignait les rudiments du latin ; mais surtout on lui faisait étudier le catéchisme en vue de sa première communion. Les leçons s'accompagnaient d'une discipline très sévère, et la vie de l'enfant devenait réellement très dure, d'autant plus que, sitôt revenu chez lui, il devait se remettre à ses exercices détestés.

En 1779, le père de Beethoven, toujours préoccupé de hâter l'éducation musicale de son fils, lui donna un nouveau professeur, Tobias Pfeiffer, le ténor du théâtre, qui demeurait dans la même maison. C'était un assez bon musicien, mais ivrogne, lui aussi, et d'une irrégularité qui souvent forçait l'enfant à se relever la nuit pour prendre une leçon qu'il n'avait pu recevoir dans la journée. Cet enseignement, d'ailleurs, dura peu : moins d'un an après, Pfeiffer quittait Bonn, et Beethoven passait aux mains d'un vieil organiste flamand, van der Eeden, ami de son défunt grand-père (1780).

Tels sont les faits principaux des dix premières années de la vie de Beethoven : et l'on n'a point de peine à se représenter l'influence qu'ils ont dû exercer sur le développement de sa nature morale.

D'un caractère tendre et sentimental, l'enfant

s'attachait profondément à sa mère, à son grand-père, qu'il voyait si empressés autour de lui. A la mort du vieillard, Mme van Beethoven, sentant l'isolement où la laissait son mari, et l'impossibilité de compter sur lui pour soutenir une famille qui menaçait de s'accroître encore, habitua son petit Louis à se considérer comme le futur chef de la maison : elle lui donnait ainsi ce sentiment de responsabilité qui ne devait plus le quitter, et dont ses frères, plus tard, devaient si souvent tirer leur profit. Dans les longues journées qu'elle passait en tête-à-tête avec son fils, elle lui confiait les embarras de la situation, le manque d'argent, l'augmentation des charges : et l'enfant y acquérait un sérieux précoce que fortifiait encore, quelque temps après, la contrainte où le mettait son père de faire de rapides progrès en musique. Les exercices continuels de piano et de violon, l'école, qui prenait le reste de la journée, tout cela explique l'allure silencieuse et réservée qu'ont notée tous les témoins de ces années d'enfance de Beethoven. On ne le voyait pas, dans l'intervalle des classes, prendre part aux jeux de ses camarades : il restait à l'écart, passait la plupart de ses moments libres à s'amuser seul. Il se sentait séparé de ses insouciants compagnons d'études par sa situation, par les devoirs qui pesaient sur lui, et le rôle qu'il

jouait dans sa famille. Peut-être aussi était-ce un sentiment de honte qui l'empêchait d'épancher au dehors sa gaîté d'enfant : il avait une nature fière et hautaine, qui devait lui permettre, un jour, de se trouver tout de suite à l'aise dans les sociétés les plus aristocratiques, et de s'y imposer avec tous ses caprices. Mais on peut affirmer, en tout cas, que cette attitude renfrognée du petit écolier n'était pas l'effet d'une humeur sombre et chagrine : car il lui suffit de se sentir plus libre, dès sa quinzième année, pour reprendre tout le joyeux entrain de son âge. Jamais, en revanche, il ne devait quitter le besoin d'indépendance et de spontanéité qu'avaient fait naître en lui ces années de sujétion : et il devait toujours garder aussi son ardent attachement pour sa famille, ainsi que la conscience d'avoir à soutenir les siens, à travers la vie. Par là s'explique que, somme toute, l'enfance de Beethoven ne lui ait pas été funeste : elle n'a altéré en rien sa bonté native ; elle a mûri de bonne heure sa faculté de sentir ; elle lui a donné la notion de la gravité de sa tâche, et de sa dignité personnelle.

Au point de vue intellectuel, en revanche, ces premières années ne paraissent pas avoir eu d'aussi heureuses conséquences. La mère de Beethoven l'avait instruit du catéchisme et de la

sévère morale qui resta toujours son dogme essentiel ; mais la pauvre femme ne pouvait lui enseigner autre chose, et il n'apprit absolument rien à l'école où il alla. Ni la grammaire, ni l'orthographe, ni l'arithmétique ne lui furent jamais révélées : il parvint à lire couramment, à écrire d'une façon à peu près lisible, voilà tout. Encore son écriture devait-elle, par la suite, cesser tout à fait d'être déchiffrable, sans que son orthographe et la construction de ses phrases devinssent moins fantaisistes. Mais cette insuffisance de connaissances premières, dont Beethoven ne s'est jamais consolé, n'a pas eu pour lui de trop funestes conséquences : et peut-être même le sérieux préjudice qu'elle lui a causé s'est-il trouvé racheté par certains avantages. Peut-être est-ce pour n'avoir pas fréquenté trop tôt les auteurs classiques qu'il a pu recevoir d'eux, à vingt ans, lorsqu'enfin il les a rencontrés, une empreinte profonde et ineffaçable, et s'y attacher tout de suite avec un enthousiasme plein de discernement. L'éducation classique ne doit pas servir à donner des connaissances, mais à façonner des esprits capables de connaître et de créer. Par une singulière grâce de sa nature, où se sont jointes encore les circonstances de sa vie d'enfant, l'esprit de Beethoven s'est d'avance trouvé façonné et mûri : viennent les connais-

sances, plus tard, il saura y faire le choix le plus sage, et en tirer le plus intelligent parti.

Beethoven ne fut instruit que dans une seule chose : la musique. Il est difficile de savoir exactement à quel point il profita des leçons de son père et de son professeur Pfeiffer : on peut du moins présumer que son éducation se borna à des exercices tout mécaniques, que son talent de violoniste apparut dès lors très médiocre, et que sa première étude du piano lui acquit seulement l'agilité des poignets et la souplesse des doigts. Mais sitôt qu'il eut vaincu les premières résistances, cette musique, qu'il entendait pratiquer tout autour de lui, et qu'il s'habituait à considérer comme l'unique objet de sa vie, on peut dire qu'elle accapara toutes les forces vives de son esprit. A son insu, elle trouva en lui une résonnance profonde, qui l'empêcha d'ailleurs de profiter beaucoup des leçons purement techniques qu'on lui donnait. Par un trait qui se rencontre à chaque pas de son histoire, il prit, dans la défense même qui lui en était faite, un désir plus violent de composer de la musique, et de sacrifier l'assouplissement de son doigté à la libre expression de ses sentiments intérieurs. Son père lui interdisait d'improviser, de songer à autre chose qu'à ses exercices. Un soir que l'enfant avait à montrer ce qu'il avait appris dans la journée, il se met à

jouer un morceau de sa composition : « Écoute cela, dit-il, n'est-ce pas joli ? » Le père refuse d'entendre, et le rappelle à son devoir. Mais le lendemain Louis ne put s'empêcher de recommencer : « Écoute ceci, dit-il, cette fois, c'est vraiment joli ! » Il se promenait au bord du Rhin en rêvant des chansons. Ou bien il s'asseyait dans sa petite chambre et regardait fixement devant lui ; et lorsque la fille du boulanger, après l'avoir appelé longtemps, parvenait enfin à le faire sortir de sa méditation, l'enfant lui expliquait « qu'il avait pensé à une chose de musique si belle, qu'il en était tout heureux [1] ».

1. La source où nous prenons ces trois anecdotes est, par exception, assez peu sûre : ce sont les *Souvenirs* de l'illettré Fischer, le fils du boulanger de la Rheingasse, rédigés en 1857. Il nous semble pourtant que les traits cités, et deux ou trois autres, se distinguent des informes bavardages qui les entourent, dans le manuscrit de Fischer, par un ton plus net et plus sincère. On sait d'ailleurs en toute certitude que la sœur de ce Fischer, Cécile, morte en 1845, a été l'amie et la camarade de jeux du petit Beethoven.

III

LES PROFESSEURS : VAN DER EEDEN ET NEEFE
(1780-1787)

Van der Eeden, qui, en 1780, fut chargé, ou plutôt se chargea d'apprendre l'orgue au petit Louis, était un digne bourgeois flamand, organiste très habile. Il donna à son élève d'excellents conseils, lui apprit à se tenir droit devant son instrument, à garder ses mains en repos pendant que travaillaient les doigts. Le père, d'autre part, ne cessait d'encourager son fils à profiter de cette étude nouvelle : il espérait que, à défaut d'une brillante carrière de pianiste, le jeune homme obtiendrait un jour la succession, ou tout au moins la suppléance, de l'organiste de la cour.

L'enseignement de van der Eeden eut d'ailleurs des résultats très heureux pour le développement artistique de Beethoven. C'était la première fois qu'il avait affaire à un maître affectueux, attentif, préoccupé de l'art plus que du métier. Et puis de quel prix dut être ce premier contact

avec l'orgue, pour un enfant impatient d'improviser, de donner une forme musicale à ses naïfs sentiments ! Sous l'influence de l'orgue, des œuvres qu'il y entendait et jouait, Beethoven se sentit plus vivement porté à la composition. On raconte qu'à la mort d'un consul anglais, qui avait rendu maints services à ses parents, il présenta au maître de chapelle Luchesi une cantate funèbre qu'il avait écrite pour la circonstance. Luchesi la lut, mais il avoua à l'enfant qu'il n'y avait rien compris, et qu'il était par suite hors d'état d'en corriger les fautes.

Arriva-t-il à Van der Eeden de complimenter Jean van Beethoven sur les rapides progrès et le génie de son fils ? Toujours est-il que, en 1781, le petit Louis reçut l'ordre de commencer sa carrière d'enfant prodige. Il fut envoyé en Belgique et en Hollande avec sa mère : il donna des concerts, joua dans les salons, et revint à Bonn quelques mois après, mais sans rapporter assez de gloire pour encourager son père à lui faire continuer ces tournées. Le seul résultat de ce voyage en Hollande fut le rajeunissement de l'enfant : il était petit, et avait un air souffreteux qui n'indiquait aucun âge précis. Son père résolut de lui ôter d'abord un an, puis deux. Il le fit présenter en Hollande comme âgé de dix ans, alors qu'il en avait onze : et c'est encore « dix ans »

qu'il fit mettre sur le premier morceau publié par son fils, alors que celui-ci allait en avoir douze. Dès ce moment, toutes les indications d'âge de Beethoven doivent être rectifiées. Lui-même, avec son indifférence pour les détails pratiques et son ignorance des chiffres, vécut jusqu'à la fin sans savoir exactement son âge.

La tournée n'ayant pas réussi, le père revint à sa première idée : son fils serait organiste. Malheureusement van der Eeden, après cinquante ans de service, dut abandonner son poste en 1781, trop tôt pour que l'on pût songer à le remplacer par son petit élève. La place du vieux Flamand fut prise par un compositeur de grand mérite, Chrétien Neefe, et c'est à ce nouveau maître que fut confiée la suite de l'éducation musicale de Beethoven.

Neefe était encore jeune. Il était né en 1748, à Chemnitz , en Saxe. D'abord chanteur, il avait étudié la composition auprès d'Adam Hiller, auteur d'opéras alors très renommés. Il avait ensuite dirigé plusieurs orchestres de théâtre, et il était lui-même devenu une des notabilités musicales de l'Allemagne à l'époque où il arriva à Bonn. C'était de plus un excellent homme, plein d'enthousiasme pour l'art. Son éducation littéraire était relativement soignée. Les correspondances qu'il envoyait au *Cramer's Magazin*,

un peu verbeuses, n'en sont pas moins pleines de sens et de jugement. Un tel professeur était bien l'homme qu'il fallait pour tirer parti du génie de Beethoven.

Tout de suite il se mit à l'aimer. Il lui donna pendant plusieurs années des leçons gratuites de piano, d'orgue, d'harmonie et de contrepoint. Dans les premiers mois de 1784, il le fit nommer organiste adjoint, charge modeste et tout à fait gratuite, mais qui constituait pour l'enfant le stage d'essai requis alors à l'entrée de toute fonction officielle. La même année, il obtint de l'électeur, pour son élève, une pension de 150 florins. Il le fit nommer, aussi, pianiste-accompagnateur du théâtre. L'emploi était difficile et pénible : il fallait accompagner les acteurs pendant les répétitions, les diriger au besoin. Mais enfin c'était de l'argent, et le petit Louis avait hâte de pouvoir se rendre utile à ses parents. La situation de ceux-ci, en effet, devenait de plus en plus précaire : le père avait perdu sa voix, et n'était gardé dans la chapelle électorale que par faveur ; la mère, désespérée de la mort d'un fils, avait encore à se débattre parmi les plus grands embarras matériels. Le fils aîné eut la joie d'apporter dans sa famille un peu de repos et de bien-être. En vérité, ses journées étaient dures, plus dures encore que celles où il faisait trois heures d'exer-

cices en revenant de l'école. L'orgue, d'abord, lui prenait beaucoup de temps : il fallait suivre les messes et vêpres, les saluts, et assister aux innombrables répétitions des chanteurs. Puis c'était le théâtre, où il fallait rester des après-midi entières à déchiffrer les basses dans des partitions, à accompagner les solistes et les chœurs. Aux moments de loisir, Beethoven allait chercher Neefe, qui cultivait son jardin dans un faubourg de la ville : on revenait à Bonn et la leçon commençait.

N'importe, c'était pour l'enfant une vie active. Il se rendait utile, il se sentait pris au sérieux, et l'on voit se produire à ce moment, dans son âme, comme une première éclaircie de gaîté. Malgré l'extrême sévérité de Neefe, qui ne manquait par une occasion de le rappeler à la modestie et le raillait sans scrupule, il s'attachait à lui et lui savait gré de ses leçons. Aussi bien, son attachement et sa reconnaissance étaient-ils des plus mérités, car c'est à l'enseignement de Neefe qu'il doit d'avoir pu faire fructifier ses dons naturels, tandis que toutes les directions musicales qu'il reçut plus tard n'étaient faites que pour contrarier et atténuer l'excellent effet de celle-là.

Dans un fragment de sa *Correspondance* qui a été souvent publié, Neefe nous fait connaître

lui-même le programme des leçons qu'il donnait à son élève. « Louis van Beethoven, écrit-il en 1782, joue du piano très vite et avec une grande force, déchiffre parfaitement et, pour tout dire d'un mot, il joue en grande partie le *Clavecin bien tempéré* de J.-S. Bach, que M. Neefe lui a mis entre les mains. M. Neefe lui a aussi, à ses instants de loisir, appris quelques rudiments d'harmonie, et maintenant il l'exerce dans la composition. »

Les progrès de Beethoven dans l'étude du piano avaient été en effet très rapides. Les exercices qu'il avait joués si longtemps, en assouplissant ses doigts, lui avaient donné une extrême agilité et un extrême brio. Le *Clavecin bien tempéré* et les sonates de Philippe-Emmanuel Bach l'avaient habitué à la polyphonie, le forçant à marquer les diverses parties avec les intonations convenables. Mais rien de tout cela, malheureusement, ne pouvait lui apprendre à jouer d'une façon délicate et légère; et nous ne voyons pas que les leçons de Neefe soient parvenues à lui donner toutes les qualités d'un parfait pianiste. Son jeu, à cette époque, était précis, plein de force et de vie, mais toujours empreint d'une certaine dureté [1]. La lecture à vue, en revan-

1. La musique, pour Beethoven, a toujours consisté uniquement dans l'expression. « Lorsque, en jouant du piano, raconte

che, sans doute sous l'influence des fonctions qu'il remplissait au théâtre, était devenue chez lui d'une rare perfection : il déchiffrait avec une aisance inouïe, et réduisait tout de suite au piano les partitions les plus compliquées. Enfin, il commençait déjà dès lors à montrer ce singulier génie d'improvisation qui devait, plus tard, plonger dans l'étonnement jusqu'aux plus prévenus et aux plus hostiles de ses auditeurs.

Rien n'empêche de penser que Beethoven n'ait été, aussi, un excellent organiste. Il adorait l'orgue : il ne pouvait passer devant une église, dans ses fréquentes promenades aux environs de Bonn, sans vouloir entrer et monter à l'orgue. Mais là encore, sans doute, il se livrait de préférence à l'improvisation. Et bien qu'il n'ait guère écrit de morceaux d'orgue, dans la suite de sa vie, le rôle qu'il a donné à cet instrument dans sa *Messe en ré* suffirait à prouver combien il était resté au courant de ses ressources et de ses avantages.

Le père de Beethoven n'avait jamais songé à faire de son fils un compositeur : il jugeait suffisant qu'il apprît l'orgue, pour devenir orga-

son élève Ries, je manquais une note, etc.., il ne disait rien ; mais si j'omettais de faire un *crescendo*, de marquer une expression, ou si j'altérais le caractère d'un morceau, il se mettait en fureur : il disait que le premier cas était un accident négligeable, tandis que le second dénotait un manque de sentiment. »

niste, et le piano, pour donner des concerts ou tout au moins des leçons. C'est Neefe qui, peut-être à la demande de l'enfant, eut l'idée de lui enseigner l'harmonie : elle était indispensable à un bon organiste, et puis Neefe n'était pas fâché de régler et d'assagir le flot impétueux d'idées musicales qu'il sentait chez son jeune élève. L'harmonie dont il l'instruisait « à ses instants de loisir » comprenait, avant tout, la lecture des basses chiffrées, science dont Beethoven, en sa qualité de pianiste accompagnateur, avait un besoin tout particulier. Il lui expliquait les divers accords et leurs relations, d'après le système, alors en faveur, de la *basse fondamentale*. Les principes d'harmonie de Neefe avaient d'ailleurs, comme ceux de son maître Hiller et de son auteur préféré Kirnberger, des indulgences généralement peu admises, et dont son élève ne devait jamais cesser de se souvenir. C'est ainsi que Beethoven, à toutes les époques de sa vie, s'est permis de redoubler librement des notes prolongées.

Après la science des accords venait la science du développement. Neefe montrait à son élève le moyen d'étendre un motif, de moduler ; il lui faisait faire, suivant la mode du temps, des *cycles*, ou promenades d'un chant à travers tous les tons ; et il semble bien que les deux *Préludes*

dans tous les tons majeurs, op. 39, aient été ainsi des exercices imposés à Beethoven par son professeur. Les modulations y sont correctes et assez variées, se faisant tantôt par voie chromatique, tantôt par voie diatonique : et souvent une série d'accords imprévus viennent donner à ces devoirs d'écolier une ampleur déjà toute virile.

A l'harmonie, Neefe joignait les éléments du contrepoint. Partisan de la méthode du *chant pur*, qui consistait à donner pour matière au contrepoint des motifs librement pris dans les tons de la gamme, il exerçait son élève à faire marcher des parties dans un mouvement semblable ou contraire, à faire imiter par une partie le chant énoncé par une autre, à essayer les imitations spéciales que commandent les genres du canon et de la fugue. La science du contrepoint semble même avoir eu, d'abord, un attrait tout particulier pour le jeune musicien, car chacune de ses œuvres de cette époque qui nous sont restées témoigne d'un nouvel effort à introduire dans son tissu musical une polyphonie plus réelle.

Et ce goût marqué pour le contrepoint n'est pas, en vérité, sans nous surprendre un peu chez un élève de Neefe. Celui-ci était un maître sévère, nous l'avons dit; mais sa sévérité por-

tait avant tout sur les leçons régulières de piano et d'orgue, et puis elle tendait principalement à corriger l'enfant de ce qu'il y avait en lui de présomptueux et d'indocile. Pour les principes mêmes de l'art, au contraire, Neefe était un homme de son temps : il respectait infiniment Bach, Hændel, les saintes règles du contrepoint et de la fugue ; mais il leur préférait un développement plus facile, sinon plus libre, les règles alors en faveur de la sonate, toute cette gracieuse architecture de petites phrases délicatement nuancées, ramenées dans des tons déterminés, à desintervalles déterminés, avec les petites demi-conclusions, les cadences, etc. ; ce genre que Philippe-Emmanuel Bach avait inauguré avec son aimable génie, et que les Haydn, Clémenti, tant d'autres, s'étaient mis à pratiquer sous forme de sonates, duos, trios, quators, symphonies, etc. Aussi Neefe ne manquait-il pas de mettre plus de goût à ces conventions qu'à celles du vieux contrepoint rigoureux, qu'il se croyait pourtant obligé d'enseigner. Et nous croirions volontiers que Beethoven s'est attaché d'autant plus vivement à ces règles du contre point qu'il les voyait plus dédaignées par son professeur. Il devait garder jusqu'au bout, en effet, une nature indépendante et rétive, impatiente de tout conseil : Haydn, Albrechtsber-

ger, allaient bientôt en faire l'expérience. C'est assez qu'Albrechtsberger, avec sa méthode du *cantus firmus* et la rigueur scolastique de ses principes, ait voulu le forcer à un contrepoint serré, pour que toutes ses œuvres témoignent, dès ce moment, d'un dédain croissant pour le contrepoint : et cela jusqu'au moment où, vers 1808, il se voit obligé d'enseigner lui-même les éléments de la composition, et y trouve une occasion de revoir et de comprendre dans leur essence profonde ces règles, que ses maîtres viennois n'ont fait que lui rendre odieuses.

Cette hypothèse sur la réaction opposée par lui à l'enseignement de Neefe est même d'autant plus probable que, si ses premières compositions attestent un goût marqué du contrepoint, elles prouvent aussi une connaissance très insuffisante des règles de ce contrepoint. Les fautes abondent, non seulement dans la fugue à deux voix écrite à douze ans, et qui débute (dès la cinquième mesure) par une quarte impardonnable, mais aussi dans l'octette op. 103 et les *Variations sur l'ariette de Righini*, deux ouvrages composés dans la dernière année du séjour à Bonn. Haydn, lorsqu'il vit Beethoven à Vienne, en 1792, jugea qu'il avait tout à apprendre [1]. Son

1. Le compositeur Schenk, qui connut Beethoven en 1792, à

maître Neefe, évidemment, lui avait donné l'amour d'une science qu'il ne lui enseignait que comme à contre-cœur, et sans la moindre apparence de rigueur technique.

Mais il est un point plus important par où Neefe a exercé sur son élève une influence salutaire et durable. S'il ne lui a pas appris les règles de son art, il lui en a clairement révélé la nature et le but. Il a avoué lui-même, dans un de ses écrits, « qu'il avait toujours mis au-dessus des ouvrages techniques et formels ceux où l'art était rattaché à son fondement psychologique ». Il disait ailleurs « que le génie ne doit jamais être opprimé sous les règles, surtout lorsqu'il puise aux sources de l'émotion intérieure ». Enfin, il se vantait de ne jamais mettre de la musique sur un poème avant de l'avoir pénétré à fond, appris par cœur, soigneusement déclamé et prosodié. On peut se figurer, dès lors, les principes esthétiques qu'il enseignait à son élève et qui, cette fois, ne manquaient pas de séduire l'enfant, étant l'expression du plus ntime besoin de son âme. Il lui disait que la musique doit avoir pour but, non pas de prouver la science ni l'adresse du musicien, et pas seulement non plus de flatter agréablement l'oreille; mais qu'elle

Vienne, le trouva également « très inexpérimenté dans l'harmonie ».

est destinée à traduire les sentiments, comme la parole les idées. Cette conception de la musique a toujours existé plus ou moins nettement dans l'esprit des grands musiciens. Depuis les Grecs, qui affectaient à chaque ordre d'émotion un mode particulier, jusqu'à Gluck, qui essayait de faire des expressions musicales un véritable vocabulaire, tous avaient pris pour mesure de la valeur de leurs ouvrages le degré de sentiment qui s'y trouvait traduit. Mais, chez la plupart des prédécesseurs et des contemporains de Beethoven, cette notion s'était obscurcie et s'était vue sacrifiée, dans la pratique, au désir d'amuser un auditoire d'amateurs. Neefe, comme on a pu en juger, se rendait un compte plus précis de la destination de son art ; et Beethoven a dû trouver chez lui la confirmation de son penchant naturel à faire une musique tout expressive, uniquement consacrée à restituer les profondes émotions qui agitaient son cœur. Les exigences de son métier et de sa condition devaient longtemps, par la suite, le forcer à mêler à cette recherche le souci d'agréments faciles et superficiels ; mais sitôt qu'il rentra en lui-même, sous l'effet de sa surdité, il reconnut que la voie véritable était celle que lui avait montrée son maître de Bonn. Indifférent, désormais, aux questions de forme extérieure, acceptant sans embarras toutes les



conventions de cadres et de genres, il s'efforça sans cesse de purifier son art par le dedans, éliminant de lui, peu à peu, tout ce qui n'était pas l'immédiate traduction de sentiments passionnés. Et loin de s'en tenir à ce travail d'épuration de la musique, comme avait fait Gluck, il y vit une occasion de noter avec plus de finesse toutes les nuances des états qu'il exprimait. Puis, lorsqu'il eut poussé son effort jusqu'à un point où nul depuis n'a su atteindre, lorsque les moindres signes de sa musique « et les pauses elles-mêmes », comme dit Wagner, furent devenus des choses nécessaires, essentielles, reliées par un fil mystérieux et fatal, il se préoccupa de trouver, dans cette musique sublimée, les sources d'une jouissance sensuelle plus haute et plus effective que les artifices vite usés de ses prédécesseurs. Sait-on qu'il a essayé à plus de dix reprises de traduire en musique certains poèmes dont le sentiment l'attirait, qu'il a passé des années à se pénétrer des dogmes de la foi chrétienne avant d'écrire la *Messe en ré*, et qu'il se proposait, dans les derniers temps de sa vie, de noter, à l'usage de ses amis, la liste des poèmes, drames, lectures ou imaginations, qui avaient servi de point de départ à ses principaux ouvrages de musique instrumentale [1] ?

1. « Beethoven, dit Ries, se donnait toujours un sujet dans

Le goût de l'expression fut encore développé en lui par les œuvres qu'il connut, dans ces années de l'enseignement de Neefe. Le *Clavecin bien tempéré* lui donnait des modèles merveilleux d'une expression solidement maintenue sous les plus subtils agencements de la forme; les œuvres de Philippe-Emmanuel Bach lui apprenaient à traduire, dans un langage simple et large, de simples et larges émotions. Haydn, — qu'il paraît avoir alors spécialement pratiqué, — lui révélait des sentiments plus délicats et plus élégants que ne les lui fournissait d'abord sa nature un peu rude. Mais c'est surtout au théâtre que se faisait son éducation musicale : il s'y imprégnait des chefs-d'œuvre de la musique tout expressive de Gluck, de Salieri, de Mozart et des maîtres du vieil opéra-comique français.

Il nous reste à dire quelques mots des œuvres qu'il produisit pendant cette période de sa jeunesse. Quelques mots, d'ailleurs, y suffiront d'autant plus qu'un simple coup d'œil jeté sur ces ouvrages, les *Variations sur la marche de Dressler*, les *trois Sonates dédiées à l'arche-*

ses compositions, bien qu'il ne cessât jamais de rire et de s'indigner des *peintures musicales*. » Il n'était pas moins ennemi de ce qu'on nomme aujourd'hui le *musique à programme*. Sa musique avait un programme, mais tout de *sentiments*, et non d'événements ou d'actions. Qu'on se rappelle, au surplus, sa note en tête de la *Symphonie pastorale* : « expression des sentiments, et non pas peinture. »

vêque de Cologne, le *Rondo en la majeur*, montre assez leur insignifiance. Aucun de ces ouvrages n'offre le moindre rapport ni avec l'enseignement que recevait le jeune homme lors de leur publication, ni avec ce que l'on peut conjecturer de sa nature et de ses tendances. Les *Variations* sont la nullité même, vides de la moindre recherche de forme ou d'expression. Les *Sonates*, correctement imitées de Haydn, manquent d'originalité non moins que d'agrément. Il y a bien, dans le début de la seconde, une tendance à entremêler des sentiments opposés, et, dans le finale, un motif d'allure assez franche, avec quelques imitations agréables. Mais, en somme, rien de tout cela n'a une valeur quelconque, et il ne convient pas d'en donner pour seule raison les treize ans de l'auteur, si l'on songe que cet enfant de treize ans avait étudié le contrepoint, qu'il était organiste, qu'il avait une maturité d'esprit au-dessus de son âge, et si l'on songe que cet enfant était Beethoven. A notre avis, toutes ces œuvres, publiées sitôt composées, avec, sur la couverture, l'âge (fictif) de l'auteur et de plates dédicaces en style irréprochable, ce sont des morceaux que le père a imposés à son fils, du jour où il l'a vu résolu à étudier la composition. Le digne Jean voulait que cette étude profitât du moins à son fils et à

lui-même, pendant que l'âge du jeune pianiste pouvait encore attirer l'attention sur lui, et la rendre indulgente. Et Beethoven, sans doute aidé par Neefe, faisait cela comme un devoir. L'idée de se voir imprimé ne lui déplaisait pas : il rédigeait avec soin et prudence, soucieux d'éviter toute excentricité.

La preuve de cette hypothèse est aisée à fournir. Avant même les trois *sonates*, Beethoven avait composé d'autres morceaux, qu'il ne destinait pas à l'impression, et qui furent publiés beaucoup plus tard, bien que les manuscrits originaux, qui nous sont restés, proviennent incontestablement de ces années enfantines. Ce sont, par exemple, six des *Sept Bagatelles*, op. 33, éditées en 1803, à l'insu du maître, par les soins de son frère; c'est la *Fugue* à deux voix pour orgue, écrite en 1782 ; ce sont encore quelques motifs des trois *Quatuors* pour piano, violon, alto et violoncelle, écrits en 1785.

La *Fugue* est une œuvre d'enfant, gauche, incorrecte, avec de mauvaises imitations et des transitions banales : mais elle est tout animée d'un souffle de forte vie, et plusieurs modulations contrastent avec la faiblesse de leur entourage par une étrangeté que l'on sent naturelle. Quant aux *Bagatelles*, c'est là évidemment un genre de composition qui devait attirer l'âme indé-

pendante et naïve de l'enfant. Il se reposait des sonates et des leçons en notant, comme il les sentait, ses petites impressions. Et chacune de ces six *Bagatelles* contient déjà quelque chose de lui. La première, une mélodie gracieuse et alerte, se teinte d'une sorte de mélancolie que l'on chercherait vainement dans les compositions pareilles de Haydn ou de Clementi ; la seconde est un scherzo rudimentaire, mais construit comme le seront plus tard les grands scherzos, avec l'effet de redite incessante d'un motif très arrêté, très court, et qui ne prend son prix qu'à être répété. La quatrième, en *la* majeur, est toute une fantaisie : de la pédale du premier motif, Beethoven tire un chant de basse qu'il développe en quelques lignes d'une expression très ample, et lorsqu'il reprend son motif initial, c'est pour le faire passer dans toutes les parties, toujours simplifié et rendu plus précis. La basse acquiert décidément un rôle essentiel, la voici qui cesse d'être un simple accompagnement ; bientôt c'est elle qui donnera le grand chant expressif, tandis que les autres parties auront à nuancer et à varier l'émotion. Enfin Beethoven se reconnaît tout entier dans la sixième des *Bagatelles*[1] : ce n'est plus, à dire vrai, un mor-

1. C'est celle qui porte aujourd'hui le n° 7. Le n° 6, l'admirable *Allegretto quasi Adante*, fut composé en 1800 : le ma-

ceau, mais une simple étude, la recherche des diverses expressions que peuvent donner les développements d'un rythme accentué.

Les quatuors, enfin, contiennent diverses idées mélodiques tout à fait originales dont Beethoven a tiré parti dans des ouvrages postérieurs : citons, par exemple, les pages, d'un élan si robuste et si résolu, qui ouvrent la première des sonates de piano, op. 2, et qui se trouvent déjà dans un de ces quatuors, après avoir été primitivement destinées à une symphonie.

Ainsi l'enfant, sous la direction de Neefe, ne cessait de se développer dans le sens de sa nature première ; et l'on comprend que, plus tard, parvenu à la conscience de sa destinée, il ait pu écrire à son vieux professeur : « Si je deviens quelque chose dans mon art, c'est à vous surtout que je le devrai. »

nuscrit des six autres *Bagatelles*, au contraire, porte la date de 1782.

IV

LE VOYAGE A VIENNE

(1797)

Beethoven, cependant, continuait à entretenir sa famille. Son père avait vainement cherché à lui faire donner un supplément de pension, mais il avait, grâce à Neefe, trouvé quelques petites leçons; et lorsque, en 1785, Mme van Beethoven mit au monde une fille, ce fut, dans la maison, une joie exempte de soucis.

Pourtant le père se rendait bien compte que l'éducation musicale de son fils n'était pas achevée : il lui manquait la consécration d'une renommée acquise au dehors, celle aussi que confère l'approbation des maîtres glorieux. De là, sans doute, l'idée d'envoyer le jeune homme à Vienne, où il donnerait des concerts et se présenterait au célèbre Mozart. L'électeur, sollicité de prêter son appui à ce projet, se contenta

d'accorder un congé, après les fêtes de Pâques, et d'autoriser l'avance d'un trimestre de pension. Mais Louis avait grand désir de voyager : son père y voyait l'espoir d'un bénéfice, et le départ fut décidé (1787).

A Vienne, où il se trouvait sans amis et sans ressources, Beethoven ne semble pas avoir appris grand'chose. Il ne lui resta, plus tard, de ce premier séjour que deux souvenirs : celui de l'empereur Joseph II, qu'il était sans doute allé voir passer dans la rue, et celui de Mozart. Encore Mozart ne fit-il guère attention au jeune pianiste de Bonn. Des enfants prodiges, il en voyait tous les jours arriver de nouveaux, Hummel, Scheidl, maints autres que sa propre destinée avait encouragés à ce talent prématuré. On dit bien qu'il fut frappé de l'improvisation de Beethoven sur un thème qu'il lui avait donné, et l'on ajoute qu'il prononça à cette occasion un mot historique, affirmant que « la postérité entendrait parler de ce jeune homme » ; mais tout cela n'est guère certain, et, au surplus, n'a guère d'importance. Mozart, à peine remis du désespoir où l'avait plongé la mort de son père, était alors tout entier à la révolution qu'il essayait dans son art : il projetait une musique ensemble voluptueuse et forte, utilisant toutes les règles de contrepoint pour la production d'une

exquise jouissance sensuelle. Qu'aurait-il fait d'un sauvage de dix-sept ans, qui jouait du piano beaucoup trop durement, et qui faisait pine de se croire au-dessus de lui, parce qu'il pvait appris à bien improviser ? Il ne daigna aas même jouer devant lui, lui fit quelques observations générales sur l'art de la composition, et retourna à son travail.

Beethoven n'avait plus d'argent ; il repartit. Il s'arrêta à Augsbourg, où il fit visite à la famille des Stein, célèbres fabricants de pianos, et où l'accueil bienveillant d'un M. de Schaden le consola un peu de son malheureux voyage. C'est grâce à ce M. de Schaden qu'il put continuer son chemin, et revenir à Bonn.

De cruelles épreuves l'y attendaient. Sa pauvre mère était malade, tout à fait au bout de ses forces. La phtisie, qui depuis longtemps la minait, avait cette fois annoncé qu'elle n'attendrait pas plus longtemps. Et Beethoven, malade ui-même, eut à voir agoniser cet être qui avait été pour lui tout au monde, sa mère, son constant soutien. Il eut à la voir s'épuiser en souffrances terribles, à l'entendre se lamenter sur l'avenir de ceux qu'elle laissait derrière elle. Enfin elle mourut, le 17 juillet 1787. Beethoven cru devenir fou. C'est peu de temps après qu'il écrivit à son hôte d'Augsbourg, M. de Scha-

den, une lettre qu'il est impossible de ne pas citer [1] :

« Très noble et particulièrement digne ami,

« Ce que vous pensez de moi, je puis sans peine le deviner, et que vous ayez un juste fondement pour me juger à mon désavantage, je ne puis vous le défendre : mais je ne veux pas m'excuser avant de vous avoir montré les causes par où j'ose espérer que mes excuses pourront vous sembler acceptables. Je dois donc vous faire savoir que, depuis que je suis parti d'Augsbourg, ma joie, et avec elle ma santé, ont commencé à cesser : plus je me rapprochais de ma patrie, plus je recevais des lettres de mon père de voyager plus vite que d'ordinaire, parce que ma mère n'était pas en bonne santé. Je me suis donc pressé aussi fort que je l'ai pu, car moi aussi j'étais bien impatient. Le désir de voir une fois encore ma mère malade mettait de côté tous les obstacles et m'aidait à surmonter les plus grandes difficultés. J'ai vu ma mère encore vivante, mais dans le plus misérable état de santé ; elle était poitrinaire, et enfin elle est morte, il y a à peu près sept semaines, après avoir traversé beaucoup de souffrances de corps

1. Nous avons essayé de rendre, par une traduction littérale, l'incorrecte singularité de ce style.

et d'âme. Elle a été pour moi une mère si bonne et si aimable, et ma meilleure amie. Oh ! qui donc était plus heureux que moi, lorsque je pouvais encore dire le doux nom de mère et qu'il était entendu ; et maintenant, quand puis-je le dire ? aux images muettes qui lui ressemblent et que reconstitue mon imagination ! Depuis si longtemps que je suis ici, j'ai encore trouvé peu d'heures agréables ; tout le temps j'ai été pris par des étouffements et j'ai à craindre qu'il n'en sorte une phtisie. Et là-dessus vient encore la mélancolie, qui est pour moi un mal tout aussi grave que la maladie. Pensez à présent à ma situation, et j'espère obtenir votre pardon pour mon long silence. L'extraordinaire bonté et amitié que vous avez eues de me prêter à Augsbourg trois carolins, je dois vous prier d'avoir encore un peu de patience avec moi : mon voyage m'a beaucoup coûté et je n'ai ici aucun subside, pas le moindre à espérer. La destinée ici, à Bonn, est pour moi sans pitié.

« Vous excuserez que je vous aie ici retenu si longtemps avec mon bavardage, tout cela était nécessaire pour ma justification.

« Je vous prie de ne pas me refuser dès maintenant votre digne amitié, car je ne désire rien autant que de me rendre seulement digne en quelque chose de votre amitié.

« Je suis, avec tout respect, votre obéissant serviteur et ami,

« L. VAN BEETHOVEN,

« Organiste de cour du Prince Électeur de Cologne. »

Il semblait bien, en effet, que la destinée fût « sans pitié » pour le jeune musicien. Son père, désespéré comme lui, épouvanté à l'idée de se trouver seul à soutenir sa famille, rebuté dans ses demandes de secours, n'avait vu d'autre remède que de passer au cabaret ses jours et ses nuits. Beethoven était plus que jamais forcé de diriger la maison : il devait chercher l'argent, s'occuper du ménage, payer et surveiller la servante. Et l'année ne s'acheva pas sans le frapper d'un nouveau malheur. Sa petite sœur Marguerite, la seule qui lui restait, mourut le 25 novembre. C'était elle, sans doute, que sa mère, au lit de mort, lui avait recommandée avec le plus d'instance : c'est sur elle qu'il avait reporté son ardent besoin de tendresse. Désormais, tout était vide à l'entour de lui.

Il est vraisemblable que, dans ces noires journées, l'orgue dut être pour lui un consolateur précieux. C'est alors, peut-être, qu'il composa l'un de ses chefs-d'œuvre, un *prélude* en *fa mineur*, d'une facture déjà très serrée, digne, à

ce point de vue, des meilleurs préludes de Sébastien Bach. Mais quel autre que Beethoven aurait su mettre, en quelques lignes d'un contrepoint simple et sans recherche, une aussi poignante expression de mélancolie? Toujours la même phrase se déroule, lente et sombre, et parfois elle s'élève comme une plainte ou un reproche, et la voici qui revient en dessous avec sa lourde tristesse. Il faut aller jusqu'aux derniers quatuors, notamment au largo du quatuor en *fa majeur* (op. 135), pour retrouver un pareil accent de désolation.

V

LES DERNIÈRES ANNÉES DU SÉJOUR A BONN

(1787-1792)

Dans les derniers mois de cette année 1787, la situation de Beethoven s'améliora subitement. De tous côtés lui vinrent les appuis matériels et moraux, et les cinq dernières années de son séjour à Bonn doivent être comptées parmi les plus heureuses et les plus profitables de sa vie.

Il eut d'abord, pour le soutenir dans ses embarras de famille, un voisin, le violoniste Franz Ries, qui se mit tout entier à son service et ne lui épargna pas ses conseils ni son aide. Vers la même époque, Mme de Breuning, veuve d'un conseiller aulique, pria Beethoven de donner des leçons de musique à son jeune fils, Laurent. Elle avait une fille, Éléonore, et un fils aîné, Étienne, qui avait jadis appris le violon chez Ries en compagnie de Beethoven. Le jeune professeur fut vite apprécié de cette famille d'ex-

cellentes gens. En même temps qu'il donnait des leçons à Laurent, il dirigeait aussi l'éducation musicale de la jeune fille : et c'était lui-même qui s'instruisait, dans cette maison où tout l'invitait à se considérer comme chez lui. Il y venait tous les jours, souvent y passait des soirées entières. Il y rencontrait tout ce qu'il y avait à Bonn d'intelligent et d'aimable. Et peu à peu le voile de tristesse qui s'était abattu de bonne heure sur son âme achevait de se lever, laissant le champ libre à sa nature franche, expansive, et gaie.

Il apprenait, chez les Breuning, les usages de la société, le charme des conversations désintéressées. Il s'habituait à l'idée qu'il y a au monde autre chose que la musique, et son esprit se jetait avidement sur ces nouvelles sources de curiosité, qui se découvraient devant lui.

C'est alors qu'il connut les poètes. Les Breuning étaient fort épris de la nouvelle école romantique : ils lisaient et récitaient avec enthousiasme les vers de Schiller, de Gœthe, de Gellert ; l'on devine quelle saveur devait offrir au jeune musicien cette littérature toute de sentiment, qui semblait d'avance destinée à servir de thème pour des mélodies. Mais ce n'est pas seulement ces poètes romantiques que Beethoven apprit à aimer. Les causeries où il prenait part

chez les Breuning lui donnèrent le désir de lire l'*Iliade* et l'*Odyssée*, les drames de Shakespeare, *le Paradis perdu* de Milton ; et tout de suite son goût se fixa à jamais sur ces œuvres immortelles. Il ne devait plus cesser, dès lors, de les lire et de les méditer : l'*Odyssée*, notamment, les *Vies* de Plutarque, les *Histoires* de Tacite, l'accompagnaient, jusqu'à sa mort, dans toutes ses promenades, achevant de bourrer des poches que remplissaient déjà les cahiers de notes et mille objets de rencontre.

Encore faisait-il mieux que d'admirer les œuvres classiques : il les comprenait, et dans ce qu'elles avaient de fort et d'éternel. Les fréquentes observations qu'il faisait à leur sujet, si l'on en juge par celles qui nous ont été rapportées, indiquaient une justesse, une profondeur de pénétration surprenantes. Il n'est pas douteux aussi que ces lectures ont exercé une influence considérable sur son œuvre musicale : c'est à elles qu'il demandait le point de départ de ses compositions ; c'est d'elles qu'il apprenait à analyser ses sentiments, à noter, comme seul il l'a su parmi les musiciens, toutes les phases et tous les détours d'une émotion. L'amour passionné de la simplicité, sa devise favorite : « beaucoup d'effet avec peu de moyens, » n'est-ce pas dans la littérature clas-

sique qu'il a trouvé la confirmation de ces tendances que lui suggérait sa nature, mais qui allaient entièrement à l'inverse du goût de son époque?

Son âme, d'ailleurs, recevait d'autant mieux tous ces enseignements qu'elle ne cessait pas de se détendre et de s'ouvrir, sous l'effet du repos, de la sécurité, du bonheur. La causerie quotidienne avec une élégante jeune fille qui le traitait comme un frère, les fréquents voyages à la campagne en compagnie des Breuning, les conversations de tout genre avec le jeune médecin Wegeler, le futur mari de Mlle Éléonore, avec les deux oncles de cette jeune fille, membres éminents du clergé de Bonn, tout cela se joignait pour lui donner la sensation d'un monde ami autour de lui : il cessait de se croire seul, il se reprenait à avoir confiance dans l'avenir.

Sa situation matérielle, en même temps, continuait à s'améliorer. La maison était à présent tenue par une gouvernante; les frères étudiaient; le père, à dire vrai, ne sortait plus des tavernes, mais il avait le vin bon enfant, et paraît avoir éprouvé dès lors pour son fils la plus respectueuse gratitude. Puis Beethoven avait, pour le mettre tout à fait à l'abri des soucis d'argent, de nombreuses leçons que lui avait procurées Mme de Breuning, et dont il s'acquittait avec une grande

conscience, sinon avec un vif enthousiasme.

Il trouvait enfin le loisir de songer qu'il était jeune. Souvent il allait, le soir, dans une brasserie où se réunissaient des compagnons de son âge et où les beaux yeux de la fille de la maison, Babette Koch, l'excitaient à causer et à aimer la vie. Il se prenait d'un amour passionné et romanesque, successivement, pour Mlle Jeanne d'Hondrath, « une vive et jolie blondine, adorant la musique, douée d'une voix très agréable, » et pour Mlle de Westerhold, qui était « belle et polie ». Des excursions sur le Rhin, notamment un joyeux voyage en bande à Mergentheim, séjour d'été de l'électeur, achevaient de faire au jeune homme une existence active, gaie, toute différente de celle qu'il avait connue autrefois.

Il faut encore mettre au premier rang des bonheurs de cette heureuse période la connaissance que fit Beethoven d'un grand seigneur autrichien attaché à la cour de Bonn, le comte Waldstein. Musicien lui-même, cet aimable homme se prit aussitôt d'enthousiasme pour son jeune ami. Il l'aidait de toute manière, venait le voir très souvent, lui faisait don, entre autres choses, d'un magnifique piano, le chargeait de composer la musique d'un de ses ballets, que le théâtre de Bonn exécutait quelque temps après en grand apparat.

Peut-être est-ce sous l'influence du comte Waldstein que Beethoven fut amené à étudier, de plus près qu'il n'avait encore fait, les chefs-d'œuvre de la musique. Il s'attacha surtout aux ouvrages de J.-S. Bach, qu'il vénérait profondément, et en l'honneur duquel il a, toute sa vie, projeté d'écrire une composition importante; à ceux de Hændel, qu'il n'a jamais cessé de tenir pour le plus grand de tous, précisément parce que, suivant son expression, « c'était celui qui produisait le plus d'effet avec le moins de moyens ». Mais tandis qu'il se contentait de lire et d'admirer ces deux maîtres, il étudiait à un point de vue plus pratique les ouvrages de Mozart, et c'est depuis ce moment que l'influence de Mozart apparaît dans sa musique, pour n'en plus disparaître qu'au jour de l'affranchissement complet.

Ses principales compositions de cette époque, — sans parler de cantates, danses et autres morceaux insignifiants, — portent manifestement l'empreinte de Mozart: du moins elles la portent au dehors, conservant les divisions, la coupe générale et la plupart des procédés de développement des œuvres similaires de ce maître. Mais si l'on veut voir comment Beethoven savait se maintenir tout entier sous une apparente imitation, et comment il pouvait déjà s'accommoder d'un ca-

dre emprunté sans y rien sacrifier de lui-même, qu'on jette les yeux sur l'*octette* pour instruments à vent (op. 103) et le *trio* pour violon, alto et violoncelle (op. 3) écrits l'un et l'autre dans la dernière année du séjour de Bonn. Tous deux sont des *Parthies* ou morceaux de divertissement, destinés sans doute à la *musique de table* de l'Électeur. Les motifs ont une verve légère, avec parfois des andantes d'une mélancolie discrète, telle qu'elle convenait pour mettre en valeur les gais menuets ou finales. La facture reste très simple, plus simple même que dans les morceaux analogues de Mozart au point de vue de l'harmonie et de la marche des parties. Mais ce qui est tout à Beethoven, c'est la netteté singulière de l'expression, c'est l'allongement de la phrase, et ces modulations imprévues qui éclatent au détour d'une mélodie, et cette façon de couper un motif pour donner une vie extraordinaire à chacun de ses tronçons.

L'instrumentation, en revanche, est assez inégale. Beethoven ne s'entend pas encore à l'art, où excellait Mozart, de revêtir chacun des instruments d'un caractère qui lui soit propre, d'en faire une personne jouant son rôle distinct dans l'ensemble harmonique. Cet art, d'ailleurs, il ne l'aura jamais à un très haut degré, et son instrumentation restera toujours un peu gauche,

un peu heurtée, pleine de trouvailles et de lacunes, jusqu'au jour où il adoptera résolument une instrumentation nouvelle, toute d'ensemble, faisant de l'orchestre une voix unique.

L'octette et le trio offrent, pour cette période de la vie de Beethoven, le même intérêt que les six *Bagatelles* pour la période précédente. La plupart des inventions de ses derniers ouvrages s'y trouvent indiquées en germe, quelques-unes même presque entièrement réalisées. Comment ne pas citer, au moins, le finale de l'octette, cette mélodie alerte et joviale où vient s'entremêler mystérieusement une fuguette d'une mélancolie légère, tantôt balayée par le retour du motif principal, tantôt se faisant jour de nouveau dans quelqu'une des parties ? On pressent déjà le finale de la dernière sonate de piano et violon : on pressent le divin andante du quatuor en *fa mineur* (op. 95).

C'est encore le comte Waldstein qui, suivant Wegeler, aurait eu le mérite « d'apprendre à Beethoven l'art de varier un chant ». Mais en réalité, ce mérite ne revient qu'à Beethoven lui-même. La *variation* a toujours été le principe essentiel de sa musique, si l'on entend par là le fait de transformer un motif, de lui faire traduire, tour à tour, tous les sentiments qu'il contient en puissance. Les derniers quatuors ne sont, à ce

point de vue, que des variations, et il suffit de se rappeler l'andante du quatuor en *ut dièze mineur*, le finale du quatuor en *la majeur*, ou bien le cycle des *Bagatelles*, op. 126, pour apercevoir la science mystérieuse qui a permis à Beethoven de tirer d'un thème de deux ou trois notes un monde infini de nuances d'émotions. Ce que le comte de Waldstein a appris à Beethoven, c'est la *variation* telle qu'elle était alors à la mode, un genre tout mondain et d'aimable divertissement. Beethoven y a vite excellé, sans atteindre pourtant à la perfection de Mozart. Ici encore il lui a fallu, pour déployer à l'aise son génie, modifier de fond en comble le genre tout entier: ses *33 Variations sur une valse de Diabelli*, un des chefs-d'œuvre de ses dernières années, ne sont à dire vrai qu'une immense fantaisie, un cycle de morceaux reliés par un fil invisible et constant [1]. Les *Variations sur une ariette de Righini* et les *Variations sur un air*

1. C'est en 1802 que Beethoven inaugura, avec les *Variations* op. 34 et 35, cette manière nouvelle. Il en prévint le public, suivant une habitude qui lui était chère, par l'avertissement que voici : « Comme ces *Variations* se distinguent essentiellement des précédentes, je les ai admises dans l'énumération de mes grandes compositions, au lieu de les numéroter à part. » Jusque-là, en effet, il n'avait jamais consenti à laisser mettre un numéro d'œuvre sur ses *Variations;* il ne le permit pas davantage pour plusieurs *Variations* qu'il composa plus tard notamment les *trente-deux Variations sur un motif original en ut mineur* (1807).

de Dittersdorf datent, au contraire, des années de Bonn, et présentent tous les caractères des variations du temps : du moins se distinguent-elles de celles des années suivantes par un plus grand souci de la polyphonie et du rythme.

Mais l'occupation favorite du jeune homme, à cette époque, était le *lied*, ou mélodie chantée. Les poèmes qu'il lisait évoquaient naturellement dans son âme des chants appropriés au sentiment qu'ils exprimaient, et Beethoven était encore trop peu accoutumé à analyser ses émotions pour que la simple donnée d'un *lied* lui parût, comme elle devait lui paraître plus tard, insuffisante à exprimer le détail des nuances. C'est de cette époque que datent la plupart des *lieds* op. 52 : *le Chant du repos*, si sombre et si résigné, *le Chant de mai*, avec son aimable expression de gaîté enfantine, *le Chant de l'homme libre*, tout plein d'entrain et de résolution. Le sentiment dominant est traduit sans aucune recherche de détail, mais avec une franchise parfaite ; et déjà l'on découvre cette pénétration directe du sujet qui va donner, plus tard, aux grands *lieds* de Beethoven un charme si particulier.

En 1793, sur les conseils du comte Waldstein, le jeune homme résolut d'aller décidément s'installer à Vienne. Il se proposait d'étudier

plus à fond son art auprès de Haydn, qu'il avait récemment rencontré à Bonn; et puis il ne lui déplaisait pas d'étendre au-delà des limites d'un petit cercle d'amis sa renommée de pianiste et de compositeur. Il partit dans les premiers jours de novembre 1792, avec la promesse d'une petite pension de l'électeur. C'est pour toujours qu'il quittait Bonn, laissant derrière lui des conseillers et des confidents dont il aurait peut-être gagné à ne se pas séparer.

VI

L'INSTALLATION A VIENNE

(1792)

Nous ne suivrons pas Beethoven dans l'existence nouvelle qui s'ouvre pour lui à Vienne. Il s'y trouve, dès le début, entouré de circonstances entièrement différentes de celles que nous l'avons vu traverser pendant sa jeunesse : et peu à peu ces circonstances influent sur son caractère et sur son génie, sans arriver jamais à les modifier complètement.

A Vienne, Beethoven, grâce à son talent de pianiste, au charme de son improvisation et à l'originalité de son génie, ne tarde pas à être apprécié et à devenir célèbre. Les représentants de la plus haute noblesse autrichienne l'invitent à loger chez eux, le traitent en égal, obéissent docilement à toutes ses fantaisies. Ses concerts ont un succès énorme ; les éditeurs se disputent ses sonates; les belles princesses lui demandent des variations, et les directeurs de théâtres des

ballets. Il s'habitue de plus en plus aux jouissances de la vie mondaine; mais en même temps se développent chez lui une humeur altière et fantasque, un sentiment exagéré de sa valeur, et maints autres défauts qu'il n'est pas rare de rencontrer chez les pianistes glorieux.

Dans les heures de loisir que lui laisse cette vie brillante et bruyante, il recommence ses études musicales : il a vite fait de dédaigner les leçons de Haydn, qui « ne s'occupe pas assez de lui »; et le voici travaillant le contrepoint chez Albrechtsberger, le maître du *cantus firmus*, l'observateur inflexible des règles anciennes. Dans les salons où il va le soir, on l'invite à composer d'aimables fantaisies, des sérénades, des sonates toutes pleines des faciles et charmants artifices à la mode; le lendemain, Albrechtsberger veut le forcer à apprendre des règles, à composer des fugues sans aucune licence. Les deux directions sont exactement contraires : il faut choisir. Et Beethoven, insensiblement, se voit amené à choisir celle où l'attendent l'approbation des gens qui l'entourent, le succès, la gloire : il s'y voit amené d'autant plus que son professeur semble mettre à son enseignement un excès de rigueur. Le maître contrepointiste, en effet, ne paraît pas s'apercevoir que l'élève dont il corrige les fausses relations est en train de deve-

nir une des célébrités musicales de Vienne, et qu'il a, de plus, une âme ardente et profonde, toute au besoin d'épancher les sentiments qui l'agitent.

Aussi les devoirs de contrepoint de Beethoven sont-ils, pour la plupart, assez mauvais : ils abondent en fautes dont toute la discipline d'Albrechtsberger ne parvient pas à le corriger. Mais le pis est que ces devoirs témoignent d'une négligence qui s'accentue de jour en jour. Et c'est vers le même temps que les compositions publiées par le jeune musicien témoignent, comme nous l'avons dit, d'un dédain croissant pour la contexture serrée de la musique classique : les recherches de contrepoint y cèdent la place à des recherches de rythmes originaux, à des inventions pleines de fougue et d'éclat, mais faciles, en somme, et d'un charme passager. Les premières œuvres publiées à Vienne, et créées encore sous l'influence des études de Bonn (citons seulement le finale du 3e trio, op. 1, un des chefs-d'œuvre du maître), sont suivies bientôt d'œuvres plus larges, plus brillantes, mais d'une bien moindre perfection technique [1]. La rigueur du

1. Avec sa clairvoyance habituelle, Beethoven ne devait pas tarder à se rendre compte de cette infériorité des œuvres de sa seconde manière. La plupart lui étaient devenues odieuses. Il disait de son *Septuor* et des compositions du même genre : « J'y ai bien mis du sentiment naturel, mais trop peu d'art. »

professeur a dégoûté l'élève de la science même qu'il lui enseignait : Beethoven tend de plus en plus à devenir simplement un *virtuose* de génie.

Nous avons beau étudier tous les faits de ces premières années vécues à Vienne : nous n'y découvrons rien qui ne confirme cette conclusion pessimiste. Beethoven n'a point gagné à quitter Bonn : il était, au moment où il en est parti, dans la voie même qui convenait à son tempérament, tandis que la vie qu'il a trouvée à Vienne n'a servi qu'à l'égarer de son chemin naturel. Et nous croyons que le mal aurait été plus funeste encore si Beethoven n'avait pas rencontré, durant ces années, un homme qui a eu sur son esprit une influence précieuse : celui que, jusqu'aux derniers temps de sa vie (alors qu'il ne l'avait pas revu depuis plus de vingt ans), il continuait à tenir pour son unique ami, Charles Amenda. C'était un violoniste courlandais : mais c'était aussi un docteur en théologie, un philosophe, et un lettré, qui occupa un poste de pasteur dans son pays, lorsqu'il revint de son voyage de France et d'Allemagne. Beethoven le connut à Vienne, quelques années après y être arrivé lui-même : Amenda était alors lecteur du prince Lobkowitz, emploi qu'il quitta bientôt pour devenir le précepteur des enfants de Mozart. Jusqu'en 1799, date de son retour en Courlande, il

vécut avec Beethoven dans une amitié très intime. Les quelques lettres que lui a plus tard écrites son ami témoignent d'une affection pleine de respect, et comme celle d'un jeune frère pour un frère aîné. C'est que Beethoven devait probablement à Amenda l'achèvement de son éducation intellectuelle. Chez les Breuning, il avait appris à connaître les chefs-d'œuvre classiques : maintenant c'étaient les hauts problèmes de la philosophie qui lui étaient découverts. Son ami, théologien et philosophe, l'initiait au monde de la pensée spéculative : il lui expliquait Platon et Kant ; il lui apprenait à mettre sa curiosité au-delà des choses de la vie. Il laissait ainsi en lui un germe que bientôt la solitude allait faire éclore, et qui devait contribuer puissamment à remettre son art dans la droite voie. Impossible de se rendre compte autrement du caractère particulier que présente l'amitié de Beethoven pour Amenda. Des violonistes plus forts, il n'allait pas manquer d'en trouver : s'il préférait celui-là au reste des hommes, c'était pour les horizons nouveaux qu'il avait ouverts à son esprit.

Et bientôt allait venir le bienfait suprême : cette « bienheureuse surdité », comme l'a justement appelée Wagner. Elle devait éloigner Beethoven d'un monde où il s'égarait, le forcer à s'isoler, d'abord par honte, puis par besoin,

lui donner ainsi l'occasion de mieux voir au dedans de lui-même, et de promouvoir la musique à une destination supérieure. Peu à peu, les fâcheux effets de la vie brillante de Vienne allaient s'effacer de son œuvre ; et Beethoven allait pouvoir créer, en toute indépendance, l'art merveilleux qu'il avait pressenti aux premières années de sa jeunesse.

(1889)

CHAPITRE II

L' « IMMORTELLE BIEN-AIMÉE » DE BEETHOVEN [1]

On rencontrait chaque jour dans les rues de Budapest, entre les années 1850 et 1860, une étrange petite vieille toute bossue et contrefaite, vêtue d'un ample manteau de coupe surannée, mais gardant un certain air de distinction native sous la trop évidente pauvreté de sa mise. Parfois elle entrait s'agenouiller un moment dans une église ou une chapelle catholique, parfois on la voyait frapper à la porte de l'un des palais de l'aristocratie hongroise, dont les maîtres semblaient, d'ailleurs, assez peu empressés à la recevoir ; mais, le plus souvent, ses visites s'adressaient à des écoles enfantines, où professeurs et élèves ne se faisaient pas faute de sourire des admonitions pédagogiques qu'elle leur prodiguait inexorablement. Ou bien encore c'é-

1. *Beethoven's Unsterbliche Geliebte. — Das Geheimniss der Græfin Brunsvick und ihre Memoiren*, par La Mara, un vol. in-8°, Leipzig, Breitkopf et Hœrtel, 1909.



THÉRÈSE BRUNSVICK (à gauche) ET SA SOEUR JOSÉPHINE

Portrait conservé au château de Palfalva (Hongrie).

(Reproduction extraite d'un volume publié à la Librairie Champion en 1910 : *Petites amies de Beethoven*, et très gracieusement communiquée par M. de Gerando).

taient les employés du ministère de l'Instruction Publique qui avaient à subir les doléances de la vieille demoiselle, leur reprochant le retard apporté à l'inauguration d'un asile d'enfants, ou l'excès de hâte avec lequel ils avaient choisi, pour telle école, tel professeur au lieu de tel autre : tout cela accompagné de verbeux commentaires où reparaissaient sans cesse des citations d'écrits ou d'entretiens privés du vénérable et fastidieux Pestalozzi. Après quoi, la petite vieille, du même pas rapide et affairé, reprenait le chemin de son logement; et là, tout de suite, assise devant une table où s'entassaient en désordre les objets les plus disparates, elle se mettait à écrire de nouvelles pages de ses *Mémoires*, pendant que, peut-être, un gros chat, son unique ami, mêlait son ronron au bruit monotone de la plume d'oie grattant le papier.

La créature qui achevait ainsi sa longue existence dans la solitude et le dénuement avait été honorée, jadis, d'un privilège merveilleux, et tel qu'il n'y a, certes, pas une femme qui ne doive le lui envier très profondément. Elle avait eu le bonheur et la gloire d'être fiancée, pendant quatre ans, à l'un des plus grands hommes de l'histoire du monde ; et c'est à elle que l'auteur de *Fidelio* et de la *Symphonie avec chœurs* avait envoyé cette lettre fameuse « à l'immor-

telle bien-aimée, » ce brûlant et pathétique poème d'un amour presque surhumain, qui depuis longtemps a pris place, dans tous les cœurs, à côté de ses plus sublimes expansions musicales. La lettre a été traduite bien souvent ; mais je ne résiste pas au désir de la citer une fois de plus, avant de raconter brièvement la curieuse querelle historique qui s'est élevée à son sujet, et que vient enfin de trancher, semble-t-il, la découverte des *Mémoires* originaux de l' « immortelle bien-aimée » du maître allemand :

« Ce 6 juillet, au matin.

« Mon ange, mon tout, mon moi, quelques mots seulement aujourd'hui, et avec un crayon (avec le tien) ! Ce n'est que demain que mon logement se trouvera assuré ; quelle misérable perte de temps, dans tout cela ! — Mais pourquoi ce profond désespoir, lorsque la nécessité parle ? Est-ce que notre amour pourrait exister autrement que par des sacrifices, par l'obligation de ne pas tout exiger ? Peux-tu rien changer à cette situation qui veut que tu ne sois pas toute à moi, ni moi tout à toi ? — Au nom du ciel, regarde la belle nature, et tranquillise ton âme sur ce qui doit être ! C'est l'amour qui veut tout cela, et à juste titre : ainsi il en est *pour moi avec toi, pour toi avec moi*. Mais tu oublies trop

facilement que j'ai désormais à vivre *pour toi comme pour moi* : oh ! si nous étions tout à fait réunis, ces choses pénibles te seraient aussi légères qu'à moi ! — Mon voyage a été affreux ; je ne suis arrivé ici qu'hier matin à quatre heures. Faute d'assez de chevaux, la poste a choisi un autre itinéraire : mais quelle terrible route ! A l'avant-dernier relais, on m'a déconseillé de voyager la nuit, en m'effrayant d'une forêt à traverser : cela n'a fait que m'exciter davantage, et combien j'ai eu tort ! Car la voiture a failli se briser, sur cette odieuse route ; et sûrement je serais resté à moitié chemin, sans les bons postillons que j'avais.

« Esterhazy a eu, sur l'autre route, la même mésaventure, avec huit chevaux, que moi avec quatre ; et je dois ajouter que j'ai éprouvé aussi une part de plaisir, comme toujours lorsque je surmonte heureusement un obstacle. Mais maintenant, bien vite, je reviens des choses extérieures à celles du dedans ! Bientôt nous nous reverrons ; pour aujourd'hui, je ne puis pas te communiquer les réflexions que j'ai faites sur ma vie, durant ces quelques jours : si nos deux cœurs étaient toujours bien serrés l'un contre l'autre, je n'aurais plus le loisir de faire de telles réflexions. Ah ! ma poitrine est trop pleine pour que je puisse t'en dire beaucoup ! — Il y a des

moments où je trouve que le langage parlé n'est rien, ne peut rien dire! — Mais toi, reprends ta gaîté, — et reste toujours mon unique fidèle trésor, mon tout, comme moi pour toi! Quant au reste, les dieux décideront ce qui doit être, et qui sera, pour nous. — Ton fidèle Louis.

« *Ce lundi 6 juillet dans la soirée.* — Tu souffres, ma créature infiniment chère, — je viens seulement d'apprendre que les lettres doivent être expédiées les lundi et jeudi matin, les seuls jours où la poste aille d'ici à K. — Tu souffres, mon trésor! Ah! là où je suis, tu y es avec moi; et je saurai bien faire en sorte que nous puissions vivre ensemble! Quelle vie! Tandis que maintenant, sans toi, poursuivi ici et là par cette bonté des hommes que j'entends désirer aussi peu que je la mérite... L'humilité de l'homme devant l'homme m'est intolérable. Lorsque je me considère dans l'ensemble du monde, que suis-je? et qu'est même celui que l'on nomme le plus grand?.. Et cependant, il y a toujours là l'élément divin de l'homme... — Je pleure quand je pense que ce ne sera vraisemblablement que samedi que tu recevras la première nouvelle de moi! — Si fort que tu m'aimes, plus fortement encore je t'aime! Mais ne te cache jamais de moi! — Bonne nuit: en ma qualité de baigneur, il faut que je me couche tôt! Ah! mon Dieu, si près, et

pourtant si loin ! N'est ce pas un véritable édifice céleste, notre amour [1] ? Mais aussi est-il solide comme la voûte du ciel !

« *Bonjour, le matin du 7 juillet.* — Dès mon réveil, dans le lit, mes idées se pressent vers toi, mon immortelle bien aimée, tantôt joyeuses puis de nouveau tristes, se demandant si le destin va nous exaucer. Je ne puis plus vivre qu'entièrement avec toi, ou pas du tout. Oui, j'ai décidé d'errer au loin jusqu'au jour où je pourrai me réfugier dans tes bras, et trouver ma patrie en toi, mon âme adorée, et me plonger, entouré de toi, dans le royaume des Esprits. Hélas ! il faut que les choses soient comme elles sont ! Et toi, tu vas reprendre courage, d'autant plus que tu connais ma fidélité envers toi ! Jamais une autre ne pourra posséder mon cœur, jamais, jamais ! O Dieu, pourquoi devoir être séparé de ce qu'on aime à ce point ! Et pourtant ma vie présente à Vienne est toute pleine de soucis. Ton amour, m'a rendu, à la fois, le plus heu-

1. Probablement il aura relevé les yeux, après la phrase précédente, et aperçu le ciel illuminé d'étoiles. Nous avons l'impression, tout au long de la lettre qu'il est là vivant, devant nous, assis auprès de la fenêtre ouverte, dans sa chambre d'hôtel ; et non pas vêtu négligemment et les cheveux en désordre, ainsi que nous sommes habitués à l'imaginer, mais attifé à la mode des « lions » viennois, avec une élégante redingote serrée à la taille, un ample jabot de soie blanche encadrant le menton, et une paire de superbes favoris « assassins des cœurs », — tel que nous le montrent deux curieux portraits conservés, à Florence, par la nièce et héritière de l' « immortelle bien-aimée ».

reux des hommes et le plus malheureux ! A mon âge, j'aurais besoin d'une vie un peu égale, un peu régulière : et comment une telle vie serait-elle possible, étant donnés, nos rapports actuels ? Mon ange, j'apprends à l'instant que la poste part d'ici tous les jours ; et il faut donc que je finisse ma lettre, afin que tu la reçoives tout de suite ! Sois calme, ce n'est que par une contemplation tranquille de notre sort que nous pourrons atteindre notre but, qui est d'arriver à vivre ensemble ! Sois calme ! — Aime-moi ! — Aujourd'hui, — hier, — quelle aspiration tout arrosée de larmes vers toi ! — Vers toi, — vers toi, — ma vie, mon tout ! — Adieu, — oh ! ne cesse pas de m'aimer ! ne méconnais pas le cœur fidèle de ton aimé

L.

Éternellement à toi
Éternellement à moi
Éternellement à nous. »

J'ai dit tout à l'heure que cette lettre avait été « envoyée » à sa destinataire : le contenu de la lettre nous le prouve assez. Mais sans doute la fiancée de Beethoven, — lorsque celui-ci, en 1810, a définitivement renoncé à ses rêves de mariage, — sans doute elle a dû lui rendre les lettres qu'elle avait eues de lui, en échange des

siennes ; et, de même qu'elle semble bien avoir détruit jusqu'au moindre des souvenirs de son roman d'amour, il est probable aussi que Beethoven, de son côté, a jeté au feu la nombreuse série de ses propres lettres, — à l'exception d'une seule, qui lui aura paru trop imprégnée du plus pur sang de son cœur pour qu'il pût se résigner à l'anéantir. Toujours est-il que c'est chez lui, au lendemain de sa mort,que ces feuillets jaunis et froissés ont été découverts, pieusement cachés au fond d'un tiroir secret, en compagnie d'une petite liasse d'obligations et de titres de rente qui constituaient l'unique chose un peu précieuse qu'il possédât au monde.

La lettre ne portait point d'adresse, ni aucune indication du nom de la ville d'eaux d'où elle était écrite, non plus que de l'année de ce « lundi 6 juillet » qui se lisait en tête du second morceau : autant de mystères qu'on ne pouvait manquer de vouloir éclaircir. Mais aussi bien, le plus ancien des biographes de Beethoven, Schindler, qui avait été son confident le plus familier durant les dernières années de sa vie, se prétendait-il, tout de suite, en état de tout expliquer. La destinataire de la lettre, d'après lui, était cette belle Giulietta Guicciardi, devenue plus tard la comtesse Gallenberg, à qui le maître avait dédié sa rêveuse et poétique sonate du

Clair de Lune. Souvent Beethoven avait parlé à son compagnon de l'ardent amour qu'il avait autrefois ressenti pour cette jeune élève, venue d'Italie à Vienne vers l'année 1800, ainsi que du coup terrible qu'avait été pour lui, en 1803, la nouvelle du mariage de Giulietta avec l'impresario et compositeur de ballets Robert de Gallenberg; récits que confirmait encore une lettre du musicien à un ami d'enfance,écrite le 16 novembre 1801, — c'est-à-dire à la veille de la composition du *Clair de Lune*, et dans un temps où Beethoven, momentanément guéri de la longue crise de misanthropie que lui avait value la constatation définitive de sa surdité, passait toutes ses soirées chez les Guicciardi :

« Ma vie, — annonçait-il à Wegeler, — est redevenue un peu plus agréable depuis que je me suis mêlé de nouveau à la société des hommes... Ce changement a été causé par une chère et ensorcelante jeune fille, qui m'aime et que j'aime. Pour la première fois depuis deux ans, j'ai recommencé à connaître des momens heureux, et c'est la première fois, aussi, que j'en suis arrivé à sentir que le mariage pouvait donner du bonheur. Mais, hélas ! la jeune fille est d'une condition trop supérieure à la mienne, et puis, d'ailleurs, comment pourrais-je songer à me marier, dans l'état où je suis? Non, il faut que

je m'accommode bravement de ma solitude ! »

Il est vrai que la comtesse Gallenberg, interrogée sur ses rapports avec son glorieux professeur, répondait invariablement qu'elle n'avait jamais éprouvé pour lui le plus léger penchant. « Il était affreusement laid, déclarait-elle, et s'habillait souvent de la façon la plus misérable : avec cela, fort bien élevé et plein des sentiments les plus délicats. » Mais le fragment de lettre susdit démontrait, tout au moins, que l'attitude de la jeune fille à l'égard de Beethoven avait, un instant, permis à celui-ci l'illusion d'être aimé ; et comme le 6 juillet de l'année 1801 se trouvait, précisément, avoir été un lundi, longtemps les historiens de la musique se sont accordés à admettre, avec Schindler, que c'était bien ce jour-là que l'auteur de la sonate du *Clair de Lune* avait écrit, à son élève Giulietta Guicciardi, la lettre fameuse où, pour tous les siècles à venir, il la proclamait son « immortelle bien-aimée ».

Les premiers assauts vraiment sérieux qu'ait eu à soutenir l'opinion ainsi établie lui ont été infligés, en 1872 et 1879, par Alexandre Thayer, dans les tomes II et III de sa grande biographie de Beethoven. Je regrette de ne pouvoir pas, à ce propos, esquisser ici un portrait de ce nouveau biographe du maître, tout de même que celui de son devancier Schindler : car le hasard

a voulu que la commémoration du plus « excentrique » des hommes de génie échût aux mains de deux personnages qui, absolument dépourvus avec cela du moindre génie, lui fussent presque égaux en singularité. Ignorant la langue allemande, et n'ayant que des connaissances musicales assez rudimentaires, l'Américain Thayer n'en avait pas moins résolu de mettre à profit les loisirs que lui laissaient ses fonctions de consul des Etats-Unis à Trieste pour offrir au monde un monument biographique comparable aux célèbres *Vies* de *Mozart* et de *Sébastien Bach*, écrites avant lui par Otto Jahn et Philippe Spitta. Trois gros volumes avaient paru coup sur coup, encombrés d'un prodigieux déballage de documents hétéroclites; et puis la publication s'était arrêtée, pendant les vingt dernières années de la vie de Thayer, et le bruit avait couru que celui-ci était en train d'oublier jusqu'à l'existence de Beethoven, pour ne plus s'occuper que de solliciter, de recevoir, ou de dépenser les subventions de généreux compatriotes, acharnés à vouloir lui faciliter l'achèvement d'une entreprise qu'il s'obstinait, par ailleurs, à regarder comme « inachevable ».

Mais si la partie proprement « historique » des trois volumes publiés de son vivant révélait trop ouvertement son incompétence, — nous

racontant la vie de Beethoven de la même façon qu'on aurait étalé devant nous l'existence d'un négociant ou d'un bureaucrate, sans jamais tâcher à isoler, parmi la masse des menus faits plus ou moins relatifs au maître, ceux qui concernaient plus directement son rôle d'artiste, — on ne pouvait pourtant contester à cet Anglo-Saxon avisé et pratique une remarquable adresse pour débrouiller les difficultés d'ordre matériel, et, par exemple, pour déterminer les dates d'une foule de lettres ou de billets, d'après leur écriture, le format de leur papier, ou les diverses allusions qui s'y rencontraient. C'est dire que les problèmes suscités par la lettre « à l'immortelle bien-aimée » avaient chance d'être, enfin, soumis à un examen minutieux ; et le fait est que les trois volumes de Thayer ne contiennent peut-être pas de chapitres plus intéressans que ceux que le biographe américain a consacrés à l'étude de ces problèmes, ou plutôt de toute la désolante histoire des amours de Beethoven. Plusieurs conclusions s'en dégagent, dont l'une, la plus nette et la plus formelle, est celle-ci : que la destinataire de la lettre n'était pas, ne peut pas avoir été Giulietta Guicciardi !

Un seul argument aurait suffi à le prouver :

pendant aucune des trois années où Beethoven avait aimé Giulietta, les circonstances connues de sa vie ne rendent possible, au début de juillet, le pénible voyage, ni le séjour dans une ville d'eaux, dont nous parle sa lettre. Mais, en plus de cette preuve péremptoire, vingt autres raisons concordent à démentir l'affirmation de Schindler. Jamais Beethoven n'a été admis dans l'intimité de Giulietta au degré qu'attestent les termes de la lettre. Il a bien cru, un moment, en être aimé; mais on a vu que l'idée d'un mariage avec elle, même alors, lui a paru absolument irréalisable. En fait, il a très vite compris que la jeune fille se moquait de ses regards passionnés; et il en a conçu un ressentiment qui, vingt ans après, continue encore à se refléter dans ses entretiens. Sur l'un de ces navrans « carnets de conversation » où, au-dessous des questions écrites de ses visiteurs, il lui arrivait parfois d'écrire aussi ses réponses, — oubliant qu'à défaut du pouvoir d'entendre il conservait au moins celui de parler, — nous lisons, à la date de février 1823, que la comtesse Gallenberg s'est autrefois jouée de lui, sauf à s'en repentir quelques années plus tard. « *Revenue à Vienne,* — raconte-t-il dans un français à peine plus barbare que son allemand ordinaire, — *elle cherchait moi pleurant : mais je la*

méprisais. » De telles relations ne se concilient ni avec le ton, ni avec le contenu de la lettre; et il n'y a pas un mot de celle-ci qui puisse convenir au caractère de la jeune fille infiniment hautaine et frivole qu'a été, suivant le témoignage unanime des contemporains, la future comtesse Gallenberg. Enfin alléguera-t-on, à l'appui de l'hypothèse de Schindler, la dédicace de la sonate du *Clair de Lune ?* Thayer aura beau jeu de répondre que ce n'est que par hasard que ce morceau a été dédié à Giulietta : car Beethoven, d'abord, avait simplement fait hommage à sa belle élève d'un innocent *Rondo* de piano *en sol*, et il n'a ensuite transporté sa dédicace sur la sonate que parce qu'une autre dame avait sollicité l'honneur de lire son nom sur ledit *rondo*. Sans compter que l'admirable sonate, de l'aveu exprès de son auteur, lui a été inspirée par une petite ballade du poète Seumer, — on sait que nombre des principales œuvres de Beethoven sont nées, ainsi, du désir d' « illustrer » en musique des poèmes ou des drames, — et ne saurait donc nullement avoir, pour nous, la valeur autobiographique d'une confidence amoureuse.

Encore Thayer ne s'en est-il pas tenu à cette première conclusion, toute négative. A grand renfort de citations et de raisonnements, il a établi que la lettre à « l'immortelle bien-aimée » doit

avoir eu pour destinataire une jeune femme que Beethoven a aimée après le mariage de Giulietta, aimée d'une affection plus probablement payée de retour. Depuis 1806, en effet, plusieurs lettres du musicien portent l'empreinte d'une étrange exaltation romanesque mêlée de mystère, avec de discrètes allusions à des projets, des espoirs, des occupations d'une extrême importance. Cet état d'esprit se prolonge pendant quatre années, jusqu'à une lettre du 2 mai 1810 où Beethoven prie son ami Wegeler de lui envoyer, de Bonn, au plus vite, son certificat de baptême. Et puis les allusions cessent, la correspondance du maître reprend son ancien accent de tristesse bourrue, et le beau-frère de Wegeler écrit de Vienne à celui-ci que, « selon toute apparence, la grande affaire du mariage de leur ami s'est décidément effondrée ». Désormais, le second roman amoureux de Beethoven disparaît, pour toujours, de l'horizon de sa vie : à moins qu'on en veuille encore reconnaître un dernier écho dans la plainte tragique qui, vers le même temps, s'est exhalée du cœur du poète-musicien sous la forme du plus déchirant, à la fois, et du plus mélodieux de ses *lieds*, — celui qui a pour texte les vers de Gœthe : « Ne séchez point, larmes d'un amour éternel ! » Ces larmes, que renouvellera d'âge en âge, au long des siècles,

la simple et tragique cantilène du maître, comment ne pas supposer qu'on en doit la source à l'immortelle bien-aimée ? »

Quant au nom de celle-ci, Thayer, dans sa biographie, se déclarait incapable de le déterminer avec certitude. Tout au plus pouvait-il, à son tour, proposer une hypothèse, en se fondant sur les faits connus de la vie mondaine du compositeur pendant les années 1806-1810. Parmi les nombreuses jeunes femmes de la société viennoise que Beethoven, pendant ces années, avait fréquentées le plus assidûment, la seule qui semblât avoir *occupé* une certaine place dans ses *pensées* était une comtesse Thérèse Brunsvick, sœur d'un violoncelliste avec qui il avait toujours été lié d'une très étroite et fidèle amitié. Cette jeune fille était également la cousine de Giulietta Guicciardi, et avait, d'abord, reçu avec elle des leçons de Beethoven; mais bientôt ses rapports avec celui-ci étaient devenus assez familiers pour qu'il lui dédiât une sonate,— celle, précisément, qu'il devait toujours ensuite préférer à toutes les autres,—et composât pour elle un *lied*, *Je pense à toi!* ainsi qu'une série de *Variations à quatre mains* sur ce même petit chant, publiées plus tard avec une nouvelle dédicace à Thérèse et à sa sœur cadette. Plusieurs fois il avait séjourné dans les châteaux hongrois des Brunsvick, à Marton-

vasar et à Korompa. Écrivant au comte François Brunsvick, il le chargeait « d'embrasser sa sœur Thérèse ». Et jusqu'au terme de sa vie il avait gardé dans sa chambre, et soigneusement transporté avec lui de l'une à l'autre des innombrables maisons qu'il avait habitées, un portrait peint de Thérèse Brunsvick, donné jadis par elle avec cette inscription de sa main : « Au rare génie, — au grand artiste, à l'homme excellent. — De T. B.[1]. »

Tout cela, évidemment, n'avait pas de quoi constituer une preuve absolue : mais aussi Thayer n'entendait-il pas nous obliger à admettre la conjecture qu'il nous proposait. Il se contentait d'affirmer que, « assez vraisemblablement, » c'était à Thérèse Brunsvick que Beethoven, le *lundi* 6 juillet 1807, avait adressé sa lettre, d'une petite ville de Hongrie appelée Pystian, dont les eaux passaient pour être des plus efficaces dans le traitement de la surdité. Le K.men-

1. Ce tableau se voit aujourd'hui à Bonn, où il est une des pièces les plus précieuses du petit musée installé dans la maison natale de Beethoven. Plusieurs des personnes qui ont connu Thérèse Brunsvick dans sa vieillesse affirment cependant n'y avoir retrouvé aucun de ses traits, — ce qui prouverait tout au plus que l'amie de Beethoven avait beaucoup changé, en vieillissant. Mais, d'autre part, je ne serais pas éloigné de penser que le tableau, œuvre excellente du peintre Lampi, n'a jamais prétendu être un portrait, et que Thérèse Brunsvick a simplement donné à son fiancé l'image d'une *Muse*, avec cette dédicace autographe qui devait lui rendre le tableau infiniment cher.

tionné dans la lettre pouvait fort bien signifier Korompa, où demeuraient alors les Brunsvick, et où, peut-être, le musicien se proposait d'aller « bientôt », après l'achèvement de sa cure.

Ce qui n'était ainsi, pour le biographe américain, qu'une supposition « vraisemblable » faillit se changer en une solution définitive du problème lorsque, vers 1890, une dame écrivant sous le pseudonyme de Mariam Tenger publia une brochure intitulée : *L'Immortelle Bien-aimée de Beethoven*. Mariam Tenger y révélait, sur la foi de « communications personnelles » de la comtesse Thérèse Brunsvick, que c'était décidément à celle-ci qu'avait été adressée la lettre d'amour. En tâchant à consoler Beethoven du désespoir où l'avait plongé le mariage de sa cousine, la jeune fille avait laissé voir à son professeur que sa compassion envers lui et la respectueuse admiration dont elle était remplie pour son génie musical se renforçaient, dans son cœur, d'un sentiment plus tendre, et les deux amoureux s'était secrètement fiancés, en mai 1806, pendant une visite de Beethoven au château de Martonvasar. Ils s'étaient promis de se marier aussitôt que la situation financière, et surtout mondaine, du musicien lui permettrait de présenter sa demande à la vieille comtesse Bruns-

vick : mais Thérèse avait dû reconnaître que jamais l'orgueil aristocratique de sa mère ne consentirait à tolérer une mésalliance aussi scandaleuse ; et bien que la jeune fille jurât qu'elle était prête à se passer de ce consentement, son fiancé, — par un scrupule généreux qui n'est point pour surprendre dans l'âme de héros que lui avait faite, dès lors, l'habitude de la douleur, — avait refusé d'accepter le sacrifice qu'elle lui offrait. Vers le milieu de l'année 1810, les fiançailles avaient été définitivement rompues, et Beethoven, depuis ce moment, n'avait plus revu son « immortelle bien-aimée ».

Résumé de cette façon, le récit de Mariam Tenger confirmait, fort à propos, l'hypothèse de Thayer; mais l'auteur de la brochure, apparemment, avait tenu à orner et à « étoffer » les « communications personnelles » de la comtesse Brunsvick, car sa longue narration de ce roman d'amour était toute semée d'erreurs monstrueuses, dénotant l'ignorance la plus complète de la personne, des actes, et même de la signification artistique de Beethoven. Si bien que le mystère, loin d'être éclairci, menaçait de devenir plus obscur que jamais. On découvrait, par exemple, que la prétendue fiancée du musicien était bossue, ce qui ne semblait guère justifier l'enthousiasme passionné de la lettre. On s'aper-

cevait que Giulietta Guicciardi et Thérèse Brunsvick n'étaient pas les seules jeunes femmes que Beethoven eût connues familièrement : il y avait eu une demoiselle Thérèse Malfatti, une demoiselle Amélie Sebald, dont les beaux yeux l'avaient, un moment, touché. Et tout porte à croire que le doute aurait indéfiniment continué, sur la destinaire de la lettre du « 6 juillet », si une savante et infatigable dépouilleuse d'archives, Mme La Mara, n'avait résolu de déchiffrer l'énigme à tout prix, dût-elle parcourir le monde, et dépenser le reste de sa vie à poursuivre son enquête.

Ce beau zèle méritait sa récompense : il l'a eue, et plus ample que Mme La Mara ne pouvait l'espérer. Nous savons à présent, de la manière la plus décisive, que Thayer a eu raison, dans sa conjecture, et que le fond du récit de Mariam Tenger est strictement vrai, sous les fâcheux ornements dont elle l'a revêtu. Il m'est, naturellement, impossible de songer à reproduire ici l'exposé que nous fait Mme La Mara de ses heureuses recherches, prolongées avec une patience admirable durant un quart de siècle ; mais les résultats qu'elle a obtenus paraissent bien défier désormais toute critique, tout en ajoutant à la biographie de Beethoven un chapitre nouveau, où la connaissance même du génie créateur du

maître trouvera son profit. Non seulement, en effet, une dame dont la mère était l'amie d'enfance de Thérèse Brunsvick a raconté à sa visiteuse l'histoire complète des fiançailles de la jeune comtesse avec Beethoven; non seulement Mme La Mara a recueilli, à Budapest, des traditions suivant lesquelles Thérèse Brunsvick avait « failli se marier » avec le musicien ; les petites nièces de l' « immortelle bien-aimée », dépositaires de tous ses papiers, ont enfin consenti à se départir d'un silence respectueusement conservé jusqu'ici, d'après le désir de leur arrière-tante, et ont pleinement confirmé la justesse des suppositions d'Alexandre Thayer. « Oui, c'est bien la comtesse Thérèse Brunsvick qui a été l'*immortelle bien-aimée* de Beethoven! » ont-elles dit à Mme La Mara, en même temps qu'elles l'autorisaient à publier le manuscrit des *Mémoires* que leur avait légué la vieille demoiselle.

Et maintenant il faut que j'avoue une chose singulière, qui, sans doute, va causer d'abord au lecteur la déception que j'ai éprouvée moi-même en la découvrant : dans ces longs *Mémoires*, où Thérèse Brunsvick nous entretient abondamment des moindres particularités de sa vie familiale, aucune allusion ne se rencontre à ses rapports amoureux avec Beethoven ! Celui-ci

nous y apparaît seulement au début, lorsque l'auteur décrit sa première visite à Vienne avec sa mère et sa sœur. Nous voyons les deux jeunes filles gravissant, un rouleau de musique sous le bras, le mauvais escalier qui mène à la chambre de Beethoven; nous les voyons exécutant leur sonate, et puis obtenant du maître la promesse de venir, chaque jour, leur donner des leçons. Et puis, après cette peinture des origines de l'amitié, plus un seul mot sur le grand homme qui a inscrit le nom de Thérèse Brunsvick en tête de la sonate qu'il aimait le mieux, sur l'homme qui, tous les ans, jusqu'en 1810, a été l'hôte des Brunsvick dans leurs maisons ou châteaux de Hongrie! Au lieu de nous parler de lui, Thérèse nous expose les circonstances déplorables du mariage de sa jeune sœur; elle nous raconte ses voyages en Italie et en Suisse, son séjour auprès du pédagogue Pestalozzi, et de quelle façon, vers 1810, elle a entrepris de se vouer tout entière à la fondation de ces écoles enfantines qui devaient, en effet, l'occuper pendant tout le reste de sa vie. Sans cesse elle s'arrête à nous peindre des figures de voisins de campagne, de voyageurs, d'amis de son frère, ou d'autres comparses aperçus par hasard : et les mois, les années défilent devant nous, sans qu'elle paraisse se souvenir d'avoir revu celui

qui la connaissait assez intimement pour écrire à François Brunsvick : « Embrasse, pour moi, ta sœur Thérèse ! » Enfin nous apprenons qu'un jour, aux environs de 1814, un certain Baron C. P., jeune, élégant et riche, s'est pris d'amour pour elle, et lui a demandé de devenir sa femme ; elle lui a fait attendre sa réponse *neuf ans*, toujours lui promettant de « réfléchir » à son offre ; et lorsque ce patient amoureux l'a mise en demeure de se décider, une fois de plus elle s'est excusée, en riant, de n'avoir pas trouvé le temps de « réfléchir. » A quoi Thérèse Brunsvick ajoute, en manière de conclusion : « Les attentions du jeune homme m'avaient laissée froide ; mais c'est que, précédemment, une passion m'avait consumé le cœur. » Voilà, en vérité, l'unique phrase de tous ces *Mémoires* où, parmi l'insignifiant verbiage de la petite vieille de Budapest, nous entendions la voix, la noble et douloureuse voix de l' « immortelle bien-aimée » !

« Une passion, autrefois, m'avait consumé le cœur. » De quelle lumière cette phrase, se joignant à ce que nous savons par ailleurs de l'objet de la « passion » de Thérèse Brunsvick, éclaire pour nous le silence des *Mémoires* au sujet de Beethoven ! La vieille fille, solitaire et

misérable dans un monde où personne ne s'intéresse à elle, a résolu de se distraire en écrivant l'histoire de son passé : déjà elle nous a raconté son enfance, son éducation, la mort prématurée de son père, et les commencements de ce premier séjour à Vienne qui lui apparaît comme le principal événement de sa vie ; elle a représenté Beethoven la recevant chez lui, retournant tous les jours travailler avec elle pendant de longues heures ; mais soudain, arrivée à ce point de son récit, elle a revu en pensée la fin du beau roman dont elle venait d'évoquer le début, et la plume est tombée de ses mains tremblantes. Elle s'est rappelé le mystère profond qui avait entouré ses relations avec Beethoven, et comment celui-ci, s'étant résigné à briser, — par égard pour elle, — le lien qui longtemps les avait unis, jusqu'au bout avait enfermé son secret dans le sanctuaire le plus caché de son cœur ; elle s'est rappelé son propre silence, à travers tant d'années, alors que l'Europe entière s'ingéniait à découvrir le nom de la fiancée de celui qui l'avait élue entre toutes les femmes : et une voix impérieuse lui a ordonné de recouvrir d'un mystère immortel l'immortelle figure de la « bien-aimée ».

Du moins la pauvre femme ne pouvait-elle défendre à son cœur de revivre ces chères

années, dont elle allait emporter le secret dans la tombe. Elle retrouvait devant elle l'image de l'élégante et charmante jeune fille qu'elle avait été avec ses grands yeux sombres, d'une ardente douceur, illuminant un visage aux traits finement accentués, sous le flot parfumé de ses cheveux noirs : infiniment vive et spirituelle, avec cela, passionnée de poésie comme de musique, et surtout pénétrée d'un besoin natif de tendre compassion qu'avait encore développé, en elle, le spectacle du veuvage tragique de sa jeune sœur. Son infirmité, qu'elle nous avoue elle-même sans l'ombre de réserve, ne l'empêchait point de séduire tous ceux qu'elle daignait honorer de son attention ; et peut-être même cette infirmité nous expliquerait-elle bien des choses, dans le roman de Thérèse avec le musicien sourd, si les circonstances de ce roman ne nous étaient pas aussi absolument inconnues. En tout cas, il y avait là une faiblesse et une douleur qui ne pouvaient manquer de parler éloquemment à cette grande âme : avec quel généreux enthousiasme l'auteur de la lettre d'amour devait imaginer, appeler l'heure délicieuse où sa souffrance et celle de Thérèse se guériraient « immortellement », associées l'une à l'autre !

Et la fiancée de Beethoven revoyait ses promenades avec celui-ci, dans les forêts sauvages

de Korompa ou sous les élégants bosquets du Prater viennois. Elle entendait sonner à ses oreilles les accords légers et sensuels de la sonate que son ami avait écrite pour lui plaire. Souvent, depuis lors, elle avait assisté, dans les journaux, à d'aigres querelles au sujet de cette sonate, où les uns s'ingéniaient à apercevoir des mérites cachés, tandis que d'autres s'étonnaient de l'étrange préférence de son auteur pour elle; et, en souriant, elle songeait que cette préférence ne tenait pas aux subtiles qualités musicales que prétendaient découvrir les défenseurs de la sonate, mais seulement à ce que, toujours, le cher poète avait aimé, par-dessus toutes ses autres œuvres, celle qui portait sur son titre le nom adoré de Thérèse Brunsvick [1].

Ainsi celle qui avait été jadis l' « immortelle bien-aimée » se rappelait et rêvait. Oui, un tel amour était, décidément, d'une beauté trop sacrée pour pouvoir être livré en pâture à l'indifférente et frivole curiosité de la foule! Et la petite vieille renfermait dans un tiroir le portrait

1. Sans compter que, peu de temps avant cette *sonate en fa dièze majeur*, Beethoven en avait écrit une autre, la célèbre *Appassionnata*, qui, elle, n'était sûrement tout entière qu'un poème d'amour fiévreux et triomphant. Il l'avait dédiée à François Brunsvick, le violoncelliste ; mais comment ne pas supposer que cette œuvre-là encore,sous l'apparente dédicace au frère, s'adressait à la sœur,— véritable et parfait pendant de la lettre « à l'immortelle bien-aimée » ?

où Beethoven, à son intention, s'était fait représenter en « homme du monde », avec des favoris sur les joues et une grosse fleur à la boutonnière ; elle séchait les dernières larmes que cette évocation de son roman d'amour avait fait monter à ses yeux ; et puis, après encore une caresse à son compagnon, endormi sur sa table, elle entamait la copieuse relation de ses entretiens pédagogiques avec Pestalozzi...

1909.

P. S. — Je suis malheureusement forcé d'avouer, au terme de cette petite étude, que l'hypothèse sur laquelle je l'ai appuyée est loin d'être aussi certaine que je l'avais pensé. Ainsi que je vais le dire dans les pages suivantes, la publication de mon étude sur *Thérèse Brunsvick* dans *la Revue des Deux Mondes* m'a valu une foule de réponses, imprimées ou manuscrites, qui toutes affirmaient la fausseté absolue des prétendues « confidences » recueillies par Mme La Mara. Celle-ci, de son côté, a bien voulu m'écrire qu'elle était plus assurée que jamais de la légitimité de sa thèse, — mais sans m'envoyer d'ailleurs aucun témoignage nouveau, tout de même que les adversaires de la thèse susdite ne fondaient leurs dénégations sur aucune preuve un peu sérieuse. De telle sorte que, tout compte fait, j'ai cru devoir reproduire mon étude, sauf à y joindre seulement ces quelques lignes de *post-scriptum*, — ou encore d'*erratum*, — signalant au lecteur l'incertitude qui persiste à envelopper le problème de l' « immortelle bien-aimée » de Beethoven.

CHAPITRE III

BEETHOVEN ET THÉRÈSE MALFATTI

3 mars 1912.

Une dame allemande, qui a coutume de publier ses écrits sous le pseudonyme de La Mara, nous a révélé, il y a quelques années, les *Mémoires* inédits de cette comtesse Thérèse Brunswick, qui passe communément pour avoir été la destinataire de la fameuse lettre de Beethoven *à son immortelle bien-aimée*. Il est vrai que les *Mémoires* susdits ne faisaient pas mention de cette lettre : mais Thérèse Brunswick y parlait de son amitié avec Beethoven; et Mme La Mara, d'autre part, nous apportait une dizaine de témoignages de parents ou amis de la comtesse Brunswick, ou encore de leurs descendants, qui s'accordaient à affirmer que cette jeune femme — malgré le désavantage incontestable d'une légère gibbosité, — avait été l'amie de l'auteur de *Fidelio*. Aussi me suis-je empressé de signaler, dans l'étude qu'on vient de lire, cette mémorable

découverte biographique, qui me semblait pouvoir intéresser les admirateurs de Beethoven. Sur quoi, de tous les coins de l'Europe, des protestations imprévues se sont élevées contre moi. Jamais à coup sûr, depuis plus d'un quart de siècle que j'écris ainsi sur toute sorte de sujets, jamais aucune de mes assertions ne m'a valu autant de reproches, publics ou privés. Et le plus curieux est qu'invariablement ces démentis qui pleuvaient sur moi, — au lieu de s'adresser, comme il aurait été plus équitable, à l'érudite et consciencieuse Mme La Mara, — s'appuyaient tous sur le témoignage de neveux ou de nièces de Thérèse Brunswick, appartenant à une autre branche de la famille que celle qui avait renseigné l'éditrice des *Mémoires* de l'amie de Beethoven. C'est au point que je me suis demandé par instants, je m'en souviens, si le fait de se fiancer avec l'un des plus grands musiciens du monde n'était pas, au fond, quelque chose comme l'une de ces « taches » que l'on n'aime pas à voir s'étaler sur l'écusson d'une famille respectable.

Mais le fait est que, devant une telle ardeur de dénégation, j'ai naturellement renoncé désormais à considérer Thérèse Brunswick comme ayant été, d'une manière certaine et décisive, la fiancée à qui Beethoven avait adressé sa

fameuse lettre ; et déjà même j'étais tout prêt à oublier que l'illustre maître eût jamais entretenu des projets de mariage, lorsque, ces temps derniers, j'ai vu surgir dans la presse allemande un nouveau nom de jeune fille dont on assurait maintenant que c'était elle qui avait été la véritable fiancée de Beethoven. Voici, résumé en deux mots, de quoi il s'agit :

Tout d'abord, on a vu que Beethoven, à un moment de sa vie, a eu positivement l'idée de se marier. Le 2 mai 1810, il a prié son compatriote Wegeler de lui envoyer au plus vite, de Bonn, son certificat de baptême ; et un ami commun a écrit à Wegeler, trois mois plus tard, que, si le musicien ne l'avait pas remercié de l'envoi du certificat, la cause en était à « la rupture de son projet de mariage ». Or, il est désormais certain que ce « projet » ne se rapportait pas à la belle Juliette Guicciardi, puisque celle-ci ne s'est même jamais doutée de la passion qu'elle avait inspirée à son bruyant (et un peu débraillé) professeur de piano. Que Beethoven se soit fiancé avec Thérèse Brunswick, j'ai dit tout à l'heure ce qui m'interdisait dorénavant de m'arrêter péremptoirement à cette hypothèse — la plus « probable » de toutes, cependant, à beaucoup près, si l'on se place au double point de vue des circonstances historiques et du caractère particu-

lier des personnages. Mais alors, où chercher la jeune fille à propos de laquelle Beethoven sollicitait de Wegeler l'envoi de son certificat de baptême?

A en croire le savant musicographe Hugo Riemann et plusieurs autres biographes récents du maître, cette jeune fille aurait été une certaine Thérèse Malfatti, fille d'un riche propriétaire viennois, et nièce de ce docteur Malfatti qui, pendant de longues années, a vainement tâché à guérir le pauvre Beethoven de sa surdité. Ce médecin avait, en effet, deux charmantes nièces, Thérèse et Nanette, qui, en 1810, étaient âgées l'une de dix-sept ans, la seconde de seize. Et Beethoven les connaissait toutes deux, leur donnait quelques leçons de piano, avait incontestablement beaucoup d'amitié pour elles. Une fille de Nanette Malfatti, — car celle-ci allait épouser bientôt un ami de Beethoven, le baron de Gleichenstein, — a même affirmé que sa tante avait été demandée en mariage par le musicien. D'autre part, un autre ami non moins intime de Beethoven et des Malfatti nous assure qu'il n'a jamais été question d'aucune liaison intime entre les deux demoiselles Malfatti et l'auteur de *Fidelio;* et c'est aussi ce que nous déclarent les confidents les plus autorisés des dernières années de la vie du maître. Entre ces témoigna-

ges et celui de la nièce de Thérèse Malfatti, il y a une égalité de poids à peu près complète : cinq chances que Beethoven ait voulu épouser la jeune fille, cinq chances qu'il n'y ait jamais songé. Comment nous décider, dans de telles conditions, à choisir entre les deux hypothèses contraires ?

Toute la solution du problème dépend, en dernier ressort, du sens et de la portée qu'il convient d'attacher à l'unique lettre de Beethoven à Thérèse Malfatti que nous possédions, lettre qui, suivant l'habitude de Beethoven, ne porte point de date, mais dont un érudit allemand, M. Albert Leitzmann, vient d'établir qu'elle a été écrite précisément durant cette même année 1810. Voici donc cette lettre, telle que M. Leitzmann a eu la bonne fortune de pouvoir la déchiffrer tout entière, au lieu du texte incomplet et fautif qu'on en connaissait jusqu'ici :

« Je vous envoie ci jointe, très honorée Thérèse, la chose promise [1] ; et si je n'avais pas été empêché par les plus graves obstacles, je vous enverrais encore davantage, afin de vous montrer que je donne toujours plus à mes amis que ce que

1. Beethoven envoyait à Thérèse Malfatti, — en même temps qu'un *lied* avec accompagnement de guitare, destiné à sa sœur, — une des chansons qu'il venait de composer pour son « adaptation » musicale de l'*Egmont* de Gœthe.

je promets. J'espère que vous êtes en train de vous occuper et de vous divertir parfaitement, — et pourtant pas trop de cette dernière chose, de façon que vous ayez aussi le loisir de penser à nous ! Ce serait trop compter sur vous, ou encore me faire trop valoir, si je vous appliquais la pensée suivante : « Les hommes ne sont pas seulement réunis lorsqu'ils sont ensemble : l'absent, le défunt vit également avec nous [1]. » Qui donc s'aviserait d'appliquer quelque chose de pareil à la volage Thérèse, traitant tout si légèrement ? Mais au moins, pour ce qui est de vos occupations, n'oubliez pas le piano, ou plutôt la musique en général ! Vous avez un si beau talent pour la musique ! Pourquoi ne pas le cultiver à fond ? Vous qui sentez si vivement tout ce qui est bon et beau, pourquoi ne voulez-vous pas en profiter pour connaître aussi la perfection dans un si bel art, qui ne cesse point de rayonner sur nous ?

« Quant à moi, je vis très solitaire et tranquille ; et bien que, çà et là, quelques rayons de lumière réussissent à m'éveiller de ma torpeur, je garde l'impression d'un vide impossible à combler depuis que vous tous avez quitté Vienne ; et ce vide est si grand que mon art lui-même, toujours si fidèle envers

1. Ce sont deux vers de l'*Egmont* de Gœthe.

moi, n'est pas encore parvenu à en triompher.

« Votre piano est commandé, et vous le recevrez bientôt. Quelque différence que vous découvriez entre le traitement d'un thème trouvé un certain soir et la manière dont je viens de vous le rédiger par écrit, arrangez-vous pour vous expliquer cela vous-même ; mais ne recourez pas trop à l'assistance du punch pour vous ouvrir l'esprit [1] !

« Comme vous êtes heureux de pouvoir aller de si bonne heure à la campagne ! Moi, je n'aurai cette joie que le 8 prochain : je m'en réjouis comme un enfant. Quelle gaieté j'éprouve de pouvoir errer dans les bois, parmi les arbres, les fleurs, les rochers ! Il est impossible que personne aime la campagne autant que moi. Les bois, les arbres, les rochers nous rendent l'écho dont nous avons besoin. Ayez l'obligeance de donner à votre chère sœur Nanette sa chanson arrangée pour la guitare ! Le temps m'a manqué, sans quoi j'aurais écrit aussi les paroles au-dessous des notes. Bientôt vous recevrez d'autres compositions de moi, dans lesquelles vous ne pourrez pas trop vous plaindre des difficultés de l'exécution.

« Avez-vous le *Wilhelm Meister* de Gœthe,

1. Ceci semble prouver que c'est chez les Malfatti, à Vienne, que Beethoven avait eu la première idée du thème du *lied* qu'il envoyait maintenant à la jeune fille.

et la traduction de Shakespeare par Schlegel ? A la campagne, on a beaucoup de loisirs : si cela vous est agréable, je puis vous envoyer ces ouvrages. D'ailleurs, il se trouve par hasard que j'ai un ami dans vos environs. Peut-être me verrez-vous, un matin, arriver chez vous pour une demi-heure, et puis m'en aller de nouveau. Vous voyez que je tiens à ne pas vous ennuyer trop longtemps ! Rappelez-moi au souvenir de vos parents, ainsi que de votre sœur Nanette !

« Adieu, très honorée Thérèse ! Je vous souhaite tout ce qu'il y a de bon et de beau dans la vie. Ne m'oubliez pas, et soyez persuadée que personne ne saurait désirer pour vous une existence plus heureuse et plus gaie que moi, et cela si même vous n'aviez aucune sympathie pour votre bien dévoué ami et serviteur

BEETHOVEN.

« *N.-B.* — Ce serait bien gentil à vous de me dire, en quelques lignes, si je ne pourrais pas vous servir si peu que ce fût, pendant que je suis encore à Vienne. »

Voilà de quelle façon Beethoven, au moment même où l'on veut qu'il se soit fiancé avec Thérèse Malfatti, écrivait à cette « volage » et aimable jeune fille ! Reste maintenant à savoir si cette lettre est ou non d'un amoureux, et si

même il est possible que, l'ayant écrite, Beethoven ait ensuite formé le projet de prendre pour femme la personne à qui il l'avait adressée. C'est là un petit problème psychologique dont je laisse la solution à l'expérience ou à la sagacité du lecteur, — trop heureux de pouvoir ainsi, pour ma part, m'abstenir de toute affirmation qui risquerait de m'exposer encore à d'amers reproches des neveux ou cousins de Thérèse Malfatti ! Libre à chacun de décider si, oui ou non, le maître de la *Messe en ré* et de la *Symphonie avec chœurs* a rêvé d'unir sa vie à celle de la gentille petite Viennoise qu'il engageait à « ne pas trop recourir à l'aide du punch » pour se rendre compte des changements apportés à la rédaction d'un thème musical.

CHAPITRE IV

FIDELIO

A PROPOS D'UNE REPRÉSENTATION A L'OPÉRA DE BRUXELLES [1]

Monsieur,

Vous m'invitez à dire, dans votre journal, ce que je pense de *Fidelio*, que le théâtre de la Monnaie vient de représenter d'une si remarquable façon. Je crains, hélas! que sur ce sujet comme sur maints autres ce que je pense ne vous paraisse un peu bien rétrograde; mais je vais, cependant, essayer de le dire, et si vos lecteurs ne peuvent se résigner à partager mon opinion, j'ose espérer du moins qu'ils ne refuseront pas de me la pardonner.

Voici donc le petit discours que je me tenais à moi-même, en sortant de la représentation de *Fidelio :*

1. Lettre adressée au directeur de *l'Art Moderne*, de Bruxelles, le 15 mars 1889.



J.-B. ISABEY
Décor pour le Préau de la Prison dans *Fidelio*.
(Aquarelle originale appartenant à M. T. de Wyzewa).

« Décidément, me disais-je, c'est un bel ouvrage. Je ne me serais pas attendu à quelque chose d'aussi intéressant de la part de Beethoven, qui était mieux doué pour la musique instrumentale que pour le théâtre. Assurément le sujet est ridicule, et Beethoven a eu grand tort de s'en tenir aussi consciencieusement à la vieille coupe traditionnelle de l'opéra classique. *Fidelio* n'est ainsi qu'une suite de mélodies, sans rien qui les relie et en forme un ensemble. Jolis duos, quatuors assez lestement enlevés : deux romances qui valent les plus agréables de Mozart. Mais en somme, s'il n'y a là rien de bien nouveau, il n'y a rien non plus qui fatigue ou qui ennuie. J'ai écouté ces mélodies sans trop sentir l'impression de monotonie qui me saisit, à l'ordinaire, lorsque j'entends un opéra. Et puis il y a des détails charmants : le chœur des prisonniers, par exemple, sans être d'un contrepoint bien raffiné, ne manque au demeurant ni de couleur ni d'originalité. Quel malheur que Beethoven n'ait pas fait d'opéra dans ses dernières années, alors qu'il avait secoué toutes les routines, et s'était mis à imiter la manière de Bach ! Ou plutôt, quand on y songe, le malheur n'est peut-être pas si grand ! Les hardiesses de Beethoven, dans sa musique instrumentale, nous séduisent encore : mais qui sait si ses opéras les plus audacieux ne nous sem-

bleraient pas ternes et vieux jeu autant que *Fidelio*, à nous qui connaissons désormais une forme d'opéra nouvelle, le grand drame lyrique, avec ses motifs qui reviennent, son instrumentation compliquée, et toutes ces témérités d'harmonie qui dénotent, à la fois, que l'on connaît les règles et que l'on a pour elles un légitime dédain? Ah ! qu'il est donc difficile maintenant de prendre plaisir à ces choses d'autrefois ! Comme c'est loin, mon Dieu, loin, loin ! Mais tout de même c'est fort intéressant : cela vaut toujours mieux que *Don Juan* ou les *Noces de Figaro*. »

Voilà, Monsieur, ce que je me disais en sortant de *Fidelio* : mais je dois ajouter que je me disais cela il y a huit ans, en 1881, après avoir vu la pièce de Beethoven au théâtre de Leipzig. C'était en vérité un temps bien heureux. Mes admirations artistiques étaient fortes et nombreuses, bruyantes aussi. Je sentais que l'art, comme les sciences et l'industrie, que toutes ces choses étaient soumises à la loi du progrès. Et pour aimer une œuvre d'art, il me fallait qu'elle fût vraiment *nouvelle*, c'est-à-dire au courant des dernières inventions : un peu maladive (j'étais alors plein de santé, et rien n'est tel que de se porter à merveille pour avoir le goût des œuvres maladives) ; il me fallait encore qu'elle fût hardie, dédaigneuse des conventions ; et

même je l'estimais en raison du nombre de règles qu'elle avait bravées. Ah! quel fiévreux enthousiasme m'inspiraient, à ce moment, les drames de Wagner! Je parcourais l'Allemagne pour les réentendre. M. Puvis de Chavannes, M. Gustave Moreau, ah ! comme ils m'étaient chers ! et Bach, avec l'étrangeté de ses harmonies! Car je me figurais ingénument que Bach avait été un révolutionnaire, un novateur conscient et intrépide : et je me rappelle même que je faillis l'admirer moins lorsque j'eus découvert que c'était un brave organiste, et qui eût créé des règles plutôt que de se résoudre à en violer aucune. Mais, en revanche, comme je dédaignais les Rubens, les Raphaël, les Mozart, tous ces gens qu'on admirait dans les livres, et qui avaient fabriqué de l'art d'académie ! Ceux-là, et avec eux Racine, Bossuet, je les voyais, malgré moi, comme des façons de professeurs, préparant leurs produits en vue de l'enseignement qu'on allait en déduire. Seul Beethoven faisait exception : celui-là avait beau être un classique, je ne pouvais m'empêcher de le respecter. Pourquoi ? Sans doute le nom, et puis la tête, qui m'avait paru puissante. Sans doute aussi l'histoire de l'homme sourd, incompris dans son temps. Les œuvres de la dernière manière ne me touchaient pas beaucoup, à parler franchement :

mais moi non plus je n'osais pas y toucher. Et j'étendais ma respectueuse indulgence aux œuvres des manières précédentes, voire même à *Fidelio*, comme je viens d'avoir l'honneur de vous le dire.

Et voici maintenant ce que je pensais lundi dernier, 11 mars 1889, en sortant de la représentation de *Fidelio*. Je pensais d'abord que ce *Fidelio* était, non pas seulement un beau drame, mais le seul drame complet qu'il y eût dans la musique. C'est le seul, en effet, où l'essence de la musique, qui est l'expression des sentiments, agisse par elle-même sans aucun secours étranger. Et quelle musique, et quels sentiments !

Un sujet idéal, le plus beau qui soit : un cœur de femme, n'ayant à faire que d'être ému, et ayant à l'être de toutes les émotions possibles : l'amour, le regret, la crainte, l'espoir, la haine, la supplication, la feintise, la reconnaissance, la piété, la passion sensuelle triomphante. Voilà quelques-uns des sentiments que le livret de *Fidelio* a octroyés à Léonore. Voilà pourquoi Beethoven a choisir ce sujet, l'a refait lui-même, trois fois, paroles et musiques : car, que les vers allemands, qui sont mauvais, aient été composés par Sonnenleither, Treitschke, ou (quelques-uns) par Beethoven lui-même, cela n'importe guère. C'est Beethoven qui a tout conduit : il indiquait

(voir les *Mémoires de Treitschke*), et on exécutait.

Mais ce n'est rien d'avoir un beau sujet, il faut encore le traiter bellement. Et c'est là que *Fidelio* commence à être une incomparable merveille. Chacune de ces émotions de Léonore, elle y est non seulement traduite, comme elle l'eût été chez Gluck, elle y est poussée jusqu'à fond, saisie dans son essence dernière. Que l'on prenne la partition d'orchestre : il n'y a pas une note qui n'ait un sens et une précision d'une profondeur étonnantes.

Autour des émotions de Léonore, centre de l'œuvre, Beethoven a disposé un drame, un fragment de vie, avec divers personnages ayant des émotions à eux, des émotions qu'ils expriment avec plus ou moins d'intensité, suivant qu'ils touchent de plus ou de moins près au sujet central. Florestan, qui y touche le plus, n'a qu'un rôle assez court, mais en réalité énorme. Que l'on cherche, parmi les sentiments qu'il pouvait avoir, celui qu'il n'a pas eu, et qui ne soit pas rendu tout entier dans les deux ou trois scènes de ce rôle accessoire !

Qu'une musique soit expressive, rien de mieux : elle ne vit que par là. Mais encore faut-il qu'elle soit agréable. De même, il faut qu'une peinture soit propre à l'œil avant d'être émouvante. Oui ;

mais il n'y a pas de plus agréable, de plus sensuelle musique que celle de *Fidelio*. De belles mélodies, de belles harmonies, de beaux timbres, voilà ce qui fait l'agrément de la musique. Prenez les mélodies, les harmonies, les timbres de *Fidelio :* rien n'est plus *beau*, si l'on n'entend point par ce mot la hardiesse ou la complication.

Mais nous voici arrivés au point essentiel: *Fidelio* manque de hardiesse et de complication. De hardiesse, à moins cependant qu'il n'y ait plus d'une façon d'être hardi, qu'on puisse l'être, par exemple, ou bien en employant des formes nouvelles, ou bien en prenant celles qu'on trouve autour de soi, et, d'un geste, en les sanctifiant, en leur attribuant d'emblée un sens qu'elles devaient avoir et n'avaient pas encore. Beethoven s'est borné à cette dernière tâche. Son opéra est fait de duos, trios, etc. ; mais le duo, le trio, toutes ces formes ont pour lui un sens particulier. Chacun des personnages y joue son rôle très distinct : que l'on compare le duo de Léonore et de Rocco, au premier acte, et le duo de Florestan et de Léonore à la fin du tableau suivant ! Les récitatifs et airs ? Oui, mais voyez comme l'air marque un état spécial, un état plus général, plus durable, sortant par degré des états plus brefs qui l'ont précédé. Voyez l'air

de Léonore, composé, sans toutefois sortir des règles de l'*Aria*, comme les plus puissants récitatifs de *Tristan*, c'est-à-dire avec l'émotion pour seule base. Voyez les deux parties de l'air de Florestan, avec les deux sentiments successifs du désespoir et du rêve bienheureux.

Mais le motif de réminiscence? L'audace de ce dernier procédé, à dire vrai, m'a toujours paru assez faible, et je l'ai toujours cru un peu stérilisé par l'usage abusif que l'on en faisait. Mais, si l'on y tient, voici. Le motif du chœur des prisonniers revient dans trois scènes de la pièce, partout où il faut réellement marquer le bonheur de la rentrée au jour. Au tableau de la prison, lorsque Léonore dit : « Que Dieu soit avec moi, si c'est Florestan ! » l'orchestre reprend le délicieux motif qui marquait, à la fin de l'acte précédent, l'espoir, la prière, et la résolution de la noble femme. Lorsque Léonore paraît devant le corps inanimé de son mari, l'orchestre reprend la phrase extasiée de l'air de Florestan. Pizarre, dans les deux grandes scènes où il figure, s'exprime dans les mêmes termes musicaux : et rien au monde n'est instructif comme la façon dont Léonore, au dernier tableau, reprend, en l'adoucissant par un léger changement de rythmes, la phrase de Pizarre : « Ah ! quel heureux moment ! »

Tout ce que l'on a mis au grand jour, depuis, toutes les innovations de la musique moderne, toutes celles du moins qui sont nécessaires à l'expression ou au charme sensuel, elles sont déjà dans *Fidelio.* Mais elles y sont discrètement, sans s'étaler, fidèles en cela à la coutume ancienne, qui n'était ni pire ni meilleure que celle d'aujourd'hui. En apparence, un opéra à l'italienne; en réalité, ou plutôt en dedans, un drame musical, sans un élément étranger, voilà *Fidelio.* Ajouterai-je que les hardiesses et complications harmoniques y sont moins rares qu'on ne pense, et aussi les singularités de timbre ? N'importe quel choriste ou musicien de l'orchestre vous dira qu'on voit bien que Beethoven était sourd, lorsqu'il a orchestré *Fidelio!*

Reste la maigreur générale de l'instrumentation. Elle semblera bien misérable, en effet, aux maîtres de notre musique d'à présent, qui ne comprennent pas qu'on ne fasse pas travailler tous les instruments, lorsqu'on les a sous la main. Mais veut-on un exemple de la façon dont est instrumenté *Fidelio ?*

Dans les cinq premières scènes de la pièce, où l'action est indécise et les émotions faibles, le quatuor des cordes, accompagné des bois et de deux cors, suffit à l'expression. Il n'y a même qu'une flûte dans les deux premiers morceaux ;

avec la *marche*, où l'action se resserre, apparaissent les cuivres. Au morceau suivant, le nombre des cors est doublé; et, depuis lors, pas un morceau qui n'ait son lot d'instruments, qui ne se choisisse les timbres appropriés à son expression.

Mais la merveille suprême, dans cet opéra, c'est le rôle de l'orchestre. Il ne cesse pas de paraître accompagner le chant, et il ne cesse pas de donner la base expressive, d'être, en réalité, et autant que dans les drames de Wagner, la partie traductrice et significative.

Voilà ce que j'ai vu lundi dans *Fidelio*. J'y ai trouvé la musique tout entière : mais chacune des qualités que Beethoven y a mises, il les y a mises discrètement, sans rien accentuer pour les faire remarquer, sans y revenir, dans la stricte mesure du nécessaire. Et c'est ainsi que je suis conduit à repenser ce que je pensais en 1881 : car il faut être de son temps, et pour apprécier les beautés d'une œuvre, il faut d'abord commencer par les voir. Or, il est trop certain que nous ne voyons plus, aujourd'hui, que les choses qui nous crèvent les yeux, répétées, enflées, rendues énormes : et encore ne les voyons-nous que si de bruyantes fanfares, devant la porte, viennent les signaler à notre attention.

Nous sommes ainsi faits : et le plus sage est peut-être encore de nous y résigner.

P. S. Je reproduis en tête de ce chapitre une aquarelle que le hasard m'a fait trouver sur les quais, il y a une vingtaine d'années. L'aquarelle est signée : *Isabey*, *1810*, et dès le premier jour j'ai été frappé du caractère essentiellement « théâtral » de l'étrange préau de prison qu'elle représente. Mais le sujet et la destination véritables du morceau m'ont été révélés seulement depuis peu, lorsque, dans l'excellent et magnifique ouvrage de Mme de Basily Callimaki sur *J.-B. Isabey* (Paris, 1909), j'ai lu qu'aux environs de l'année 1810 le célèbre miniaturiste avait été chargé de dessiner, pour la scène du petit théâtre impérial de Saint-Cloud, les décors d'un certain nombre d'opéras italiens, et en particulier de la *Léonore* de Paër. Devant la concordance des dates et celle des sujets, aucun doute possible désormais sur l'origine de l'aquarelle : c'est là une sorte de projet ou d' « idée » pour le décor du premier acte de cette *Léonore* dont on rapporte que Beethoven, un jour, l'ayant entendue dans un théâtre de Vienne, aurait dit à Paër lui-même qu'il l' « avait jugée très intéressante, à tel point qu'il avait bonne envie de la mettre en musique ! »

CHAPITRE V

DEUX LETTRES DE BEETHOVEN A GŒTHE

Voici deux lettres de Beethoven à Gœthe, écrites l'une en 1811, l'autre en 1823. Elles ont été publiées pour la première fois, dans leur texte allemand, par un éminent érudit viennois, M. Th. Frimmel, auteur de nombreux travaux sur Beethoven : personne ne les a encore, croyons-nous, traduites en français.

Ces deux lettres constituent, à elles seules, toute la correspondance de Beethoven et de Gœthe : car il n'y a pas d'apparence que Beethoven en ait jamais écrit d'autres, et il est sûr que Gœthe n'a jamais répondu à ces deux-là.

On sait que, dès l'enfance, Beethoven avait pour le génie de Gœthe une admiration passionnée ; il considérait le poète de Weimar comme un personnage surnaturel, comme la vivante incarnation de la poésie. C'est sur des vers de Gœthe qu'il a composé ses premières grandes

1. Th. Frimmel, *Neue Beethoveniana*, Vienne, un vol. in-8.

mélodies, en 1790, à vingt ans; presque tous ses *lieds*, depuis lors, ont eu pour texte des vers de Gœthe, jusqu'au dernier, *le Baiser*, publié cinq ans avant sa mort, en 1822. On sait aussi que Beethoven a composé une musique de scène pour *Egmont;* on sait qu'il a fait, dans ses dernières années, sur des poèmes de Gœthe, des façons de cantates dont une, *le Calme de la mer*, est parmi ses chefs-d'œuvre; on sait, enfin, que le projet d'un *Faust* l'a toujours hanté.

Toute sa vie, il s'est préoccupé de l'opinion que pouvait avoir de sa musique ce Gœthe, qui faisait profession de se connaître en musique comme en toutes choses, et qui était pour lui un véritable dieu. Et pourtant jamais il n'a connu l'opinion de Gœthe; et c'est un bonheur qu'il ne l'ait pas connue, car Gœthe avait pour ses œuvres, et pour lui-même, un profond mépris. Il jugeait sa musique grossière, brutale, trop éloignée de la sérénité olympienne, que ce bourgeois de Francfort s'imaginait sans doute avoir été le trait dominant de la musique grecque. Et, pour ce qui est de l'homme, en Beethoven, il le jugeait mal élevé, insouciant de sa tenue, en un mot infréquentable. Après de longs et cruels efforts, Beethoven avait enfin obtenu, en 1812, l'honneur d'approcher de Gœthe : la rencontre eut lieu à Tœplitz, en Bohême. Beethoven dut reconnaître

que son dieu se préoccupait un peu trop de faire la cour aux personnages de marque : Gœthe, de son côté, fut à jamais dégoûté du musicien. Il faut ajouter que Beethoven était déjà très sourd à cette époque : la société d'un sourd n'était pas pour plaire à un homme tel que Gœthe.

Ces sommaires explications aideront peut-être à sentir ce qu'il y a de touchant dans les deux lettres ci-dessous. Toutes deux sont restées sans réponse. Gœthe s'est contenté d'inscrire sur la première : *L. Van Beethoven, musicien,* et de la classer dans sa collection d'autographes ; je doute qu'il ait même lu la seconde, tant elle est d'un griffonnage incorrect et hâtif, écrite en vérité sur un beau papier de luxe, mais de la façon la plus sale que l'on puisse imaginer.

A MONSIEUR DE GŒTHE, EXCELLENCE, A WEIMAR.

Vienne, le 12 avril 1811.

Excellence,

Une petite minute, c'est tout ce que me laisse l'occasion pressante ; car un ami à moi, un grand admirateur de votre génie (comme moi aussi), va me quitter tout de suite ; et je veux, par son entremise, vous remercier pour le long temps depuis lequel je vous connais (car depuis tout à fait mon enfance je vous connais). C'est

si peu en comparaison de si beaucoup! Bettine Brentano m'a assuré que vous me feriez un accueil bienveillant, et même amical. Mais comment puis-je songer à un tel accueil, alors que je ne peux vous offrir, en m'approchant de vous, rien que les plus respectueux hommages, avec un sentiment d'une profondeur inexprimable pour vos princières créations! Vous recevrez bientôt par Breitkopf et Hœrtel, de Leipzig, la musique d'*Egmont*, ce noble *Egmont* que j'ai lu si passionnément que je l'ai repensé avec vous, ressenti avec vous pour le mettre en musique. Je désirerais bien fort avoir votre jugement sur ce travail : le blâme aussi sera tout à fait précieux pour moi et pour mon art, et sera reçu aussi volontiers que le plus grand éloge.

De votre Excellence le respectueux admirateur,

LUDWIG VAN BEETHOVEN.

Au moment où Beethoven écrivait cette première lettre, en 1811, il était dans toute la fleur de sa renommée; non pas que personne, à Vienne ni au dehors, s'avisât de le considérer comme un compositeur de génie, mais on le savait bon musicien, avec des idées originales et une grande faculté de développement; on l'estimait à l'égal d'une dizaine de ses confrères qui jouissaient

alors de la faveur publique. En 1823, au contraire, lorsque Beethoven écrivait la seconde de ses deux lettres à Gœthe, il était déjà universellement déconsidéré. Ceux qui n'avaient pas tout à fait oublié son existence le prenaient pour un vieux fou. Il gagnait fort peu d'argent; et il s'était encore chargé de l'éducation d'un jeune gredin, son neveu, qu'il adorait comme jamais un père n'adora son unique enfant. C'est donc tout à fait un pauvre homme, une façon de *Cousin Pons*, qui a pris sa liberté de déranger le grand Gœthe en lui adressant la lettre suivante:

Vienne, le 8 février 1823.

Votre Excellence,

Toujours encore comme depuis mes années d'enfance vivant dans vos œuvres immortelles et qui jamais ne vieillissent, et n'oubliant pas les heureuses heures passées auprès de vous, voici que je suis forcé de me rappeler, moi aussi, une fois à votre mémoire. J'espère que vous aurez reçu la musique que j'ai faite de votre *Calme de la mer* et de votre *Heureuse traversée*, musique à vous dédiée. Ces deux poèmes m'ont paru, en raison de leur contraste, très appropriés à la musique et capables d'y amener le même effet de contraste. Combien il me serait cher de savoir

si j'ai lié d'une façon convenable mes harmonies avec les vôtres! Aussi une leçon de vous, que tout de suite je tiendrais pour vraie, serait infiniment la bienvenue, car la vérité est ce que j'aime par delà tout, et jamais on ne m'entendra dire: *veritas odium parit*. Il est possible que bientôt paraissent, mis en musique par moi, plusieurs de vos poèmes à jamais uniques : parmi eux se trouvera aussi *Rastlose Liebe*. Combien haut apprécierais-je une observation de vous sur la composition en général, ou sur la mise en musique de vos vers! Et maintenant j'en viens à une prière pour Votre Excellence. J'ai écrit une grande *Messe solennelle;* mais je ne veux pas encore la publier. Je voudrais auparavant la faire parvenir aux plus éminentes cours de l'Europe : le prix est seulement de cinquante florins. Je me suis adressé dans ce but à l'ambassade grand-ducale de Weimar, qui a accueilli ma demande et m'a promis de la transmettre à Sa Grandeur le Grand-Duc lui-même. La messe peut également être exécutée en oratorio ; et qui ne sait que les sociétés musicales se plaignent aujourd'hui de manquer de ce genre de compositions! Ma prière consiste en ceci, que Votre Excellence daigne attirer l'attention du Grand-Duc sur ce point, pour que je reçoive une souscription de sa part. On m'a dit à l'ambassade

que la chose était tout à fait réalisable, si seulement le Grand-Duc était prévenu d'avance en ma faveur. J'ai tant *écrit*, mais presque rien *inscrit* (économisé)! Et maintenant je ne suis plus seul, mais déjà depuis six ans je suis père d'un garçon de feu mon frère, un jeune homme plein d'espérances, âgé de seize ans, appartenant déjà tout entier aux sciences, et tout à fait à l'aise dans les riches productions des Grecs. Mais dans notre pays ces choses-là coûtent très cher, et avec de jeunes étudiants on doit penser non seulement au présent, mais encore à l'avenir. Jusqu'ici, j'ai toujours regardé en haut; mais d'autant plus, maintenant, je dois regarder en bas. Ma situation n'en est pas une. Mon état de maladie m'a empêché depuis plusieurs années de faire des tournées, et en général de m'occuper de ce qui conduit au gain. Si je pouvais espérer ma guérison, alors je crois que je serais en droit de m'attendre encore à un meilleur sort. Mais Votre Excellence ne doit pas penser que c'est à cause de cette demande d'aujourd'hui que je lui ai dédié ma musique de *Calme de la mer*. Je la lui ai dédiée déjà en mai 1822; et il y a seulement quelques semaines que j'ai eu l'idée de bénéficier de ma *messe* en cette façon. L'adoration, l'amour et le respect que j'avais déjà dans ma jeunesse pour l'unique, immortel Gœthe,

elle m'est toujours restée. Mais quelque chose de tel ne se laisse pas mettre en paroles, surtout par un lourdaud comme moi, qui n'ai jamais pensé à me rendre maître que du langage des sons. Mais j'ai toujours un sentiment intérieur qui me pousse à vous en dire tant et tant, et c'est parce que je vis dans vos écrits. Je sais que vous n'en voudrez pas à un artiste qui sent trop le désavantage de manquer de ressources, vous ne lui en voudrez pas de penser une fois à cette question de ressources, dans un moment où la nécessité l'y force, et quand ce n'est pas pour lui-même, mais pour un autre. Ce qui est bon se laisse toujours voir comme tel, et ainsi je sais que Votre Excellence ne repoussera pas ma prière.

Quelques mots de Votre Excellence à moi répandraient en moi un bonheur d'âme infini. Le dévoué serviteur de Votre Excellence, avec la plus profonde, la plus illimitée vénération,

BEETHOVEN.

Non seulement Gœthe laissa cette lettre sans réponse, mais il ne paraît pas avoir fait la moindre attention à la demande qu'elle contenait. Beethoven continua cependant à vénérer de la même façon ce mauvais homme. Tout à fait à

la fin de sa vie, comme quelqu'un avait écrit, sur son carnet, que Gœthe se discréditait à vouloir trop produire, il saisit le crayon et, d'une écriture si emportée qu'à peine on peut la déchiffrer, écrivit : « N'empêche que Gœthe sera toujours le plus grand poète de l'Allemagne! »

1893.

CHAPITRE VI

UN ÉPISODE DE LA VIEILLESSE DE BEETHOVEN

LES RÉPÉTITIONS DE LA SYMPHONIE AVEC CHŒURS (1824)

Lorsque, aux heures de rêverie, je cherche à me représenter quel fut le plus grand parmi tous les grands hommes, c'est toujours la haute, la puissante, la souveraine figure du musicien Beethoven qui se dresse devant moi, baignée de cette lumière surnaturelle qui flotte autour de la figure des anges et des saints dans les vieux tableaux allemands. Peut-être est-ce que, de tous les grands hommes, Beethoven est celui que j'aime le mieux, celui dont les œuvres me touchent et me charment le plus profondément. Mais peut-être aussi a-t-il vraiment été plus qu'un homme. Ceux-là même à qui il ne plaît pas éprouvent en sa présence un respect mêlé de quelque frayeur : ils le sentent au-dessus d'eux, et c'est sa grandeur qui les écarte de lui.

Il est si grand, en effet, que toute définition



BEETHOVEN AUX ENVIRONS DE 1824

Portrait lithographié d'après un dessin de Martin Tejcek.

qu'on tente de son génie reste forcément incomplète. Est-il classique ou romantique ? Est-il de l'ancien temps ou du nouveau ? Je ne crois pas qu'on puisse le rattacher ni à un temps, ni à une école, ni à un pays déterminés. Aucun autre homme n'a eu des gaîtés plus joyeuses ni de plus douloureuses tristesses ; aucun n'a senti plus de nuances, ni conçu de plus vastes ensembles. On a pu comparer Mozart à Raphaël ; mais de comparer Beethoven à Michel-Ange, comme on l'a fait, c'est en vérité n'avoir assez senti ni l'un ni l'autre de ces deux maîtres admirables. Si Michel-Ange n'a pas toute sa vie dessiné, peint ou sculpté la même figure, c'est une impression d'unité qui se dégage pourtant de son œuvre, se précisant et s'accusant à mesure qu'on l'étudie de plus près : Beethoven a traduit tour à tour tous les sentiments, et chacune de ses œuvres est un monde à part qui ne ressemble à nul autre. Que l'on compare simplement entre elles ses symphonies : ne dirait-on pas que chacune est l'expression de tout un génie, et le produit de toute une vie ? Je doute que l'on trouve ailleurs, dans un même homme, une si prodigieuse variété de tempéraments, ni ce pouvoir de créer tant d'œuvres si absolument différentes.

Un seul trait est commun à toutes les œuvres

de Beethoven : c'est l'extrême simplicité des moyens qu'il a employés ; et par là encore il se révèle supérieur au reste des hommes. Wagner répétait volontiers que l'art et le caractère de Beethoven étaient les seuls qu'il n'avait pu approfondir tout à fait. Il appelait Beethoven « un mage divin ». Il disait que des siècles se passeraient avant qu'on ait fait le tour de cette œuvre immense et de cette immense pensée ; en quoi d'ailleurs il était bon prophète, car voici que son œuvre et sa pensée à lui nous sont devenues familières, tandis que d'année en année nous découvrons aux compositions de Beethoven des significations nouvelles ; leur bruit, au lieu de s'éteindre, retentit sans cesse plus fort dans nos cœurs. Et la marque la plus certaine de ce génie surnaturel qu'il reconnaissait en Beethoven, c'était, suivant Wagner, « sa miraculeuse faculté de créer des mondes avec du néant ». Jamais en effet Beethoven ne s'est consciemment préoccupé de renouveler la forme, les procédés de son art. Il a repris les procédés et les formes que tous les musiciens employaient autour de lui ; et il s'est contenté, c'est encore Wagner qui le dit, « de les sanctifier, en les promouvant à un rôle plus haut ». Ses symphonies, ses sonates, ses quatuors, son opéra, il les a écrits sur le modèle des symphonies, des sonates, des quatuors et des

opéras de ses confrères; mais ses confrères s'étaient servis de ce langage pour charmer l'oreille, tandis qu'il s'en est servi pour exprimer, dans le détail de leurs nuances les plus subtiles, les plus profonds sentiments qui jamais aient ému une âme toute frémissante de passion et de poésie.

J'ajoute que si, pour être un grand homme, il faut être un homme universel, avec une ardente curiosité de tous les aspects de la nature et de la pensée, il n'y a personne, pas même Gœthe, qui ait promené sur le monde un coup d'œil plus large. Sauf quelques éléments de contrepoint, Beethoven n'avait rien appris, et jamais jusqu'à sa mort il n'a pour ainsi dire rien su : mais il a tout compris, comme il a tout senti. Le jugement de cet illettré sur les sujets littéraires frappait tous ceux qui l'approchaient; il aurait frappé Gœthe lui-même, si celui-ci avait seulement daigné jeter les yeux sur les lettres que lui écrivait l'humble musicien viennois. Personne n'a aimé plus passionnément la nature, personne n'a plus constamment réfléchi au problème de la destinée. Et son cœur est resté jusqu'au bout naïf et pur comme un cœur d'enfant. Ses contemporains disaient de lui qu'il était un géant : il était pourtant de petite taille et de peu de mine; mais il était grandi de tout l'esprit divin qu'il portait en lui.

Et lorsque je cherche à me représenter quel fut, parmi tous les grands hommes, le plus malheureux, c'est encore la tragique figure de Beethoven qui se dresse devant moi. D'autres ont dit combien il fut grand; mais combien il fut malheureux, je crois que ses biographes eux-mêmes ne s'en sont pas rendu compte. Il le fut dès son enfance, et il le fut sans cesse davantage tous les jours qu'il a vécus. Je ne vois pas, durant tout le cours de ses cinquante-sept ans, une seule vraie joie qu'il ait eue.

On a parlé de la malheureuse destinée de Mozart, ou encore de Wagner. Mais, outre qu'il a été donné à Mozart de mourir jeune, si sa destinée fut en effet malheureuse, son aimable et fidèle génie l'a toujours empêché d'en sentir toute la tristesse. Soumis à la tyrannique domination de son père, puis du prince son maître, puis (semble-t-il) de la famille de sa femme, méconnu du public, sans cesse tourmenté par le manque d'argent, il avait avec tout cela une petite âme d'oiseau; et pour échapper à ce vilain monde, bien vite il se réfugiait aux forêts enchantées, qu'il ranimait de ses légères chansons. Et puis, à défaut de la grande gloire, il avait l'admiration de ses pairs : le vieux Haydn l'écoutait bouche béante, frémissant d'un superstitieux enthousiasme à ces chants si doux et si

purs, qui lui paraissaient descendre directement des cieux. Lorsque Beethoven, à dix-sept ans, put trouver quelques thalers pour sortir de Bonn, c'est auprès de Mozart qu'il se rendit, sans autre intention, croirait-on, que de le voir et d'entendre sa voix. Quant à Wagner, s'il fut de longues années méconnu et hué, la faute en est surtout à lui-même, qui dès le début s'était proclamé un révolutionnaire. Mais dès le début il trouva, en revanche, les amitiés les plus chaudes et les plus actives, et il vécut ses dernières années dans une apothéose royale. Aucun homme n'aurait été plus heureux, si celui-là n'avait eu en lui, comme tous les poètes, une source toujours jaillissante d'inquiétude et de mélancolie.

Combien fut autrement désolée la destinée de Beethoven! Que l'on imagine seulement ce musicien, condamné à ne vivre que de la musique, et qui à trente ans, pauvre, seul au monde, sans amis, sans parents, s'aperçoit qu'il devient sourd et que toute musique désormais a cessé pour lui! Et cependant, ce n'est rien encore. Il faut de plus qu'on se l'imagine dans le milieu où il a vécu, entouré de gens qui ne s'inquiétaient pas de le comprendre, si absolument seul que personne jamais ne paraît s'être trouvé pour lui dire qu'il était un homme de génie, et que sa

musique était d'une autre sorte que la musique de ses confrères. Tous ceux qui auraient pu l'apprécier, Haydn, Mozart, étaient morts. D'ailleurs pour ceux-là même il serait venu trop tôt : ils ne l'auraient pas compris. Puis, d'année en année, à mesure qu'il s'enfonçait, lui, dans l'étude de l'expression, le goût de ses contemporains s'éloignait des formes classiques : Weber, mais surtout Rossini et les Italiens, accaparaient tous les enthousiasmes. Beethoven n'allait pas, comme Wagner, en avance, mais à rebours de son temps. Ses meilleurs amis eux-mêmes finissaient par douter de son génie. Aucun d'eux en effet ne paraît avoir eu l'impression de ce qu'il y avait dans ce génie de sublime et de surnaturel. Pour le public, Beethoven était un pianiste compositeur, un rival de Clémenti, de Hummel, et de Reichardt, mais inégal, maniaque, et trop enclin aux excentricités. Ce n'est pas seulement dans le silence, c'est dans la nuit que Beethoven a créé son œuvre : il n'a trouvé de soutien qu'en lui-même, et jamais un artiste ne s'est autant méfié de soi, n'a connu de si près les découragements et les désespoirs.

Mais son pire malheur, c'est que dès son enfance il éprouva le besoin passionné d'aimer et d'être aimé, et que jamais il ne trouva personne qui l'aimât ni qu'il pût aimer. J'ai eu beau inter-

roger tous les documents qui nous restent sur lui : je n'ai pu découvrir personne qui lui ait donné, seulement quelques heures, l'entière sensation d'être aimé. Et lui, toute sa vie il a essayé d'aimer : son âme avait soif d'amour ; pour un moment de véritable amour il aurait tout sacrifié. On sait de combien de belles et cruelles jeunes femmes il a tour à tour imploré l'affection : Giulietta Guicciardi, Thérèse Malfatti, Amélie de Sébald, et cette comtesse Brunswick, cette *immortelle bien-aimée*, à qui il écrivait la lettre amoureuse la plus admirable qu'on ait écrite jamais.

Je crains seulement que cette lettre ne soit intraduisible ; c'est un chant plutôt qu'une lettre, un chant d'amour fiévreux et saccadé, comme tel finale des derniers quatuors. Et je ne puis la lire sans ressentir encore toute l'amertume de la destinée de Beethoven : car ni la comtesse Brunswick ni aucune autre femme n'a daigné recueillir les trésors d'amour de ce pauvre cœur amoureux. Et à chaque page, dans les lettres de Beethoven, dans les notes de son carnet, je retrouve l'écho de sa plainte tragique : « Mille compliments à votre femme, écrit-il à son élève Ries : moi, hélas ! je n'ai point de femme ! Je n'en ai jamais trouvé qu'une que j'aurais voulu avoir, et jamais je ne l'aurai. » — « Résignation ! dit-il

dans une autre lettre, quel misérable refuge! et il ne m'en reste point d'autre! Oh! comme la vie est belle! mais pour moi elle est empoisonnée à jamais! Seule l'espérance me nourrit : sans elle que serais-je devenu ? » Aux dernières années de sa vie, il écrit dans son carnet : « Désormais il faut que tu cesses d'être un homme, que tu cesses de vivre pour toi-même, et que tu vives seulement pour les autres : pour toi il n'y a plus de bonheur possible. Dieu, donne-moi la force de me vaincre!... Seigneur, jette un regard sur le malheureux Beethoven; ne permets pas qu'il souffre plus longtemps ainsi... Seul l'amour peut donner une vie heureuse! Dieu, laisse-moi le trouver enfin! Laisse-moi trouver enfin celle qui me fortifiera dans le bien, et qui sera toute à moi! » Puis il reprend : « Hélas! c'est seulement dans le monde idéal que je trouverai de la joie. L'amour et l'amitié n'ont rien fait que de me meurtrir! »

Oui, l'amour et l'amitié n'ont rien fait que de meurtrir ce cœur magnifique, ce pauvre cœur assoiffé de tendresse. Ces femmes auxquelles tour à tour Beethoven avait voulu l'offrir, à peine si les plus indulgentes ont daigné s'en amuser en passant. Le malheureux était gauche, mal vêtu; il jouait du piano avec trop de rudesse, et son doigté, d'année en année, s'était alourdi. Mais

par-dessus tout il était bizarre : j'imagine que les belles Viennoises avaient peur de son amour. Toujours est-il qu'aucune femme n'a daigné l'aimer ; et aujourd'hui encore, aujourd'hui qu'on est unanime à le considérer comme le plus grand des maîtres, je ne crois pas qu'une seule femme ait la compassion de lui donner tout son cœur. Mozart, Chopin, Schumann, ont gardé des amantes, sans parler de Wagner, cet incomparable séducteur des âmes féminines. Mais, aujourd'hui comme de son vivant, Beethoven ne trouve point de femme pour l'aimer : à moins que ce ne fussent des mains de femme qui déposaient sur la pierre de son tombeau, dans le petit cimetière de Wæhring, ces touchantes couronnes de fleurs vives que toutes les fois j'y ai vues !

Lui, cependant, aux femmes qu'il a aimées il a donné l'immortalité. Leurs noms, inscrits en tête de ses sonates, traversent les siècles. J'ai vu leurs portraits soigneusement recueillis et exposés à l'entour du sien dans ce petit musée qu'on a naguère inauguré à Bonn, sur le lieu même où il est né. J'y ai vu notamment la froide et méprisante image de l'*immortelle bien-aimée* peinte par quelque mauvais peintre italien sous la figure d'une Muse, — à moins pourtant que ce prétendu portrait de *Thérèse Brunsvick* soit simple-

ment une *étude* anonyme offerte en cadeau par la jeune élève viennoise à son galant professeur?

J'ai trouvé, en revanche, dans ce même musée, d'autres portraits qui m'ont ravi : ce sont ceux des grandes dames qui ont daigné protéger les débuts de Beethoven, et aussi de ses principales interprètes, pianistes, cantatrices. Celles-là du moins ont été douces pour lui : sans chercher à l'aimer, elles ont mis dans sa vie quelques rayons de printemps. Le malheureux avait un si fort besoin de tendresse, et il en était si privé, que le sourire d'une femme suffisait à réchauffer son cœur. Et il y avait deux femmes, surtout, dont je ne me fatiguais pas de regarder l'image : Caroline Unger et Henriette Sontag, les jeunes actrices qui, en mai 1824, avaient tenu les parties de soprano et d'alto solo dans la *Symphonie avec chœurs* et la *Messe en ré*. Toutes deux étaient charmantes : la première, avec des bandeaux sur les tempes, des yeux rêveurs, un sourire immobile, une bonne petite allemande de facile abord ; l'autre, Henriette Sontag, plus fine, plus piquante, resserrant ses lèvre en un sourire plein de malice : mais, tout de même, une bonne petite allemande, elle aussi, je le devinais à la naïveté de ses grands yeux trop ouverts. Je me plaisais à les imaginer étudiant leurs parties sous la direction du vieux maître, et bavardant

entre elles, et essayant de bavarder avec lui. Mais il était trop sourd, elles y renonçaient; et il me semblait voir un peu d'indulgente pitié se mêler à leur sourire.

Et voici précisément que j'ai trouvé, quelques mois après, dans une revue allemande, une biographie détaillée de ces deux aimables femmes, et même, — bonheur inespéré! — une histoire détaillée de leurs relations avec Beethoven.

C'est en 1822 que Beethoven les a rencontrées pour la première fois : « J'ai aujourd'hui, écrit-il le 8 septembre à son frère Jean, reçu la visite de deux cantatrices, et comme elles demandaient absolument à me baiser les mains, et comme elles étaient très jolies, je leur ai offert de préférence ma bouche à baiser. »

Caroline Unger avait alors vingt-deux ans; son amie Henriette Sontag en avait à peine dix-sept. Caroline avait étudié le chant avec le fameux Milanais Ronconi; elle venait de débuter, sans grand éclat, en 1821, à l'Opéra de Vienne, dans le rôle de Chérubin. Henriette Sontag était une enfant prodige : elle avait débuté à six ans; à quinze ans c'était déjà une des étoiles de l'Opéra viennois. En 1822 elles étaient amies intimes, et comme toutes deux auraient volontiers créé des rôles écrits pour elles, elles

eurent l'idée d'aller en demander à Beethoven, qui, aussi bien, ne pouvait manquer d'avoir un opéra en train, depuis le succès de la reprise de *Fidelio*.

Beethoven n'avait pas alors d'opéra en train; mais il était tout à sa neuvième symphonie. Ce glorieux travail lui avait rendu, pour quelques mois, une gaîté et un entrain de jeune homme. Schindler, son élève, qui vivait avec lui, nous raconte que jamais, avant ni après, il ne l'a vu si heureux. Il est vrai que ce fut son dernier moment de bonheur, car dès l'année suivante il se plaignait à Rœchlitz d'avoir à jamais perdu tout courage au travail : « Je reste là assis, et je songe, et je songe, disait-il; mais ce que j'ai dans la tête ne veut pas sortir pour se mettre sur le papier, et je crois que je ne me déciderai plus à rien entreprendre d'important. »

La société des deux jeunes amies paraît du moins l'avoir toujours diverti. De 1822 à 1824, il a entretenu avec elles de fréquentes relations; et le rédacteur de la revue allemande a pris le soin d'extraire, des carnets de conversation du vieux maître, tout ce qui a trait à elles. On sait ce que sont ces carnets, pour la plupart inédits. Beethoven était sourd; ses visiteurs écrivaient leurs questions, et il y répondait de vive voix. Il nous a ainsi laissé d'étranges et émouvants

dialogues, où manquent les paroles de l'interlocuteur principal. D'après ce qu'on lui demandait, d'après ce qu'on lui répondait, il faut deviner ce qu'il a dit. Essayons donc, dans ces conditions, de nous représenter ses entretiens avec ces deux jolies créatures, auxquelles il avait, en guise de présentation, offert sa bouche à baiser.

Dès les premiers mois de 1823, Beethoven paraît décidé à leur faire la cour. « Eh bien ! lui demande Schindler, quand allons-nous rendre visite à Mlle Unger ? » Quelques jours plus tard, son ami le journaliste Bernard lui dit : « Je crains bien que nous n'ayons un rival auprès de la petite Unger : c'est Nell, le poète; mais pour ce qui est de moi, je ne le crains pas. Il lui a donné deux sonnets. »

Puis des mois se passent. En août, les jeunes femmes invitent Beethoven à une partie de campagne : « Hélas ! répond le maître, impossible d'accepter cette gracieuse invitation : j'ai mal aux yeux et suis fort occupé; mais je compte bien aller moi-même remercier bientôt les deux beautés. »

Les deux beautés, cependant, pensaient toujours à ces rôles qu'elles auraient voulu avoir de lui. En octobre 1823, Caroline Unger vient le

voir, et, tout de suite : « Ne vous fâchez pas, mais je n'ai pu résister au désir de vous demander si vous ne m'aviez pas oubliée. Avez-vous déjà commencé à vous occuper de *Mélusine?* Le ténor Forti a lu le poème, il en est ravi. Je crois qu'il ferait très bien dans le rôle du chevalier. »

Mais Beethoven, hélas! n'avait pas commencé encore, jamais il ne devait commencer à s'occuper de *Mélusine*. Le poème de Grillparzer était en effet très beau. Souvent il m'arrive de songer avec mélancolie à tout ce qu'en aurait fait, s'il l'avait eu seulement quelques années plus tôt, l'auteur de *Fidelio*. Maintenant, c'était trop tard. Et pour consoler l'aimable jeune femme, Beethoven, par une attention charmante, lui propose, en attendant son opéra, d'entreprendre avec elle une tournée de concerts. « Ah! s'écrie Caroline Unger, si je venais en semblable compagnie, partout je serais reçue à bras ouverts! » Elle ne prend pas, cependant, la proposition plus au sérieux qu'il ne convient; et, après avoir encore rappelé *Mélusine*, elle s'en va, promettant de revenir bientôt.

Peut-être serait-elle vraiment revenue; mais nous apprenons aux pages suivantes du carnet, par l'entremise de Schindler, que cette pauvre Caroline Unger avait le défaut de boire et de manger plus que de raison, ce qui l'obligeait

ensuite des jours entiers à garder le lit.

En novembre 1823, c'est Mlle Sontag qui passe au premier plan. La direction de l'Opéra a décidé de lui confier le rôle de Fidelio, et Beethoven, ne pouvant par lui-même se rendre compte de ses talents, interroge sur elle tous ses visiteurs. Tous lui font l'éloge de sa voix et de sa méthode; Schindler ajoute même qu'elle est « un modèle de moralité ». Mais elle est si timide « qu'elle n'ose point venir seule chez Beethoven, « et si elle y va en compagnie de son amie Un- « ger, elle a peur de rester inaperçue ». Enfin elle se résigne à ce dernier parti : Schindler annonce à son maître que la Sontag viendra le voir vers trois heures avec Caroline Unger.

Ici, nouvelle comédie. Beethoven et Schindler attendent les deux actrices, et celles-ci ne viennent pas. « Si elles ne viennent pas, écrit Schindler, c'est la jalousie qui en est cause. Caroline Unger m'a dit qu'elle aimerait mieux venir seule; mais je lui ai répondu que vous ne la recevriez point si elle venait sans la Sontag. » On attend, on attend. Et la séance se termine par cette réflexion mélancolique : « Maintenant il est trop tard : elles ne viendront plus ! »

Le lendemain, ou l'un des jours suivants, Caroline Unger vient seule. Elle est chargée « de toutes les excuses de son amie Sontag, qui est

de service au théâtre ». Et puis la voici qui ramène son éternel sujet : « Si seulement le Seigneur Dieu pouvait vous éclairer de sa grâce, de telle sorte que vous écriviez bientôt quelque chose pour moi, je saurais bien vous récompenser de votre peine! Mais il faut vous hâter, car en décembre je pars pour l'Allemagne... Savez-vous une chose? vous devriez-vous marier : cela vous rendrait peut-être un peu plus laborieux. »

Enfin Beethoven a trouvé des rôles pour les deux amies. Elles auront à chanter les soli dans un grand concert qu'il doit donner à ses frais, en mai 1824, et où l'on entendra ses deux compositions nouvelles, une symphonie avec chœurs et une messe solennelle. Aussi ses relations avec elles deviennent-elles quotidiennes. En mars 1824, un matin, elles font savoir par Schindler à Beethoven qu'elles viendront le soir même s'inviter à dîner chez lui. On discute le menu : « Il est temps encore : si l'on faisait rôtir les perdreaux ? »

Elles arrivent, et, comme toujours, c'est Caroline Unger qui parle seule tout le temps. « Nous ne sommes pas venues pour bien manger, dit-elle, mais pour causer avec vous. On nous a dit que vous prépariez un concert : est-ce que vous ne pourriez pas nous y donner des rôles? »

Mais Beethoven est surtout préoccupé de son

dîner. Pourvu qu'il soit passable! Schindler s'excuse à plusieurs reprises de lui avoir annoncé si tard la visite des deux actrices. Et, de fait, le dîner était déplorable : non point peut-être les perdreaux, mais le vin. Schindler annonce le lendemain à Beethoven que la Sontag est malade, son amie aussi, toutes deux par la faute de cette horrible piquette. « Pour l'amour du ciel, écrit Schindler, la prochaine fois, donnez-leur de meilleur vin ! »

Et voici que les répétitions commencent. Le ton change tout de suite : « Je suis venue vous apporter ma partie de la *Messe*, dit Caroline Unger : bien sûr il doit y avoir des fautes de copie ! » Et depuis lors c'est une chanson qui revient sans cesse : tantôt l'une, tantôt l'autre des deux jeunes femmes se plaint de ce que sa partie soit trop difficile, ou pas assez brillante. « La Sontag, dit Schindler, prétend qu'elle n'a jamais vu quelque chose d'aussi impossible à chanter. Et puis elle est jalouse : elle dit que vous gardez toutes vos faveurs pour Caroline Unger ; celle-ci d'ailleurs s'est vantée par toute la ville de la visite que vous lui avez faite. »

C'est pis encore lorsque, la messe apprise, on arrive à la symphonie. « Vous êtes un tyran de la voix ! » écrit Caroline Unger. — « Ces notes si hautes, écrit la Sontag, est-ce que vous ne pour-

riez pas les changer ? — Et ce passage-ci, reprend son amie, ne croyez-vous pas que c'est trop élevé pour une voix d'alto ? » Mais Beethoven ne consent à rien : elles chanteront les parties telles qu'il les a écrites.

Le concert a lieu le 7 mai. La recette couvre à peine les frais, mais le succès est très grand. On applaudit les chanteurs, l'orchestre, on applaudit Beethoven, qui, dans son coin, n'entend ni la musique ni les applaudissements. Et c'est l'excellente Caroline Unger qui a l'ingénieuse idée de lui frapper sur l'épaule pour l'engager à se retourner vers le public.

Quinze jours plus tard, le 23 mai, Beethoven donne un second concert. Mais le succès du premier ne paraît pas avoir été si grand qu'on nous le dit, car nous voyons que, dans le programme du second, le malheureux est forcé d'introduire, à côté de sa symphonie et d'un fragment de sa messe, un trio italien composé depuis longtemps, et même, pour comble d'humiliation, — une cavatine du *Tancrède* de Rossini ! Et tout cela pour aboutir à l'échec le plus lamentable : une salle à moitié vide, tous les frais au compte du compositeur ! Voilà au juste où il en était devant le public de son temps. Hummel, Diabelli, le premier Italien venu aurait fait venir plus de monde !

Il y a encore dans les carnets une conversation intéressante avec Caroline Unger. C'est en 1824. La jeune actrice amène à Beethoven une dame qui a désiré le connaître, une certaine baronne Lirveeld. « C'est mon amie, dit-elle : elle aime votre musique... Non, elle n'est pas mariée... Et *Mélusine*, pour quand ce sera-t-il? Vous devriez vous marier, cela vous ferait travailler. Et puis, vous avez si peu de confiance en vous-même!... Moi, je n'ai pas d'amoureux! Et vous, combien avez-vous de maîtresses? »

Et voilà tout. Quelques mois après les concerts, Caroline Unger et Henriette Sontag quittent Vienne l'une et l'autre, la première pour aller chanter en Italie, en attendant qu'elle devienne la femme d'un riche Français, M. Sabatier; la seconde, pour se conquérir, à Dresde, à Leipzig, à Berlin, à Paris même, une gloire éclatante, en attendant qu'elle se marie, elle aussi, et devienne, en 1828, la comtesse Rossi. Il ne semble pas que ni l'une ni l'autre aient gardé un souvenir bien vif de leurs relations avec Beethoven. Mme Sabatier écrit bien, en 1873, au musicographe Ludwig Nohl « que la Sontag et elle n'entraient jamais dans la chambre de Beethoven que comme dans un temple ». Les cahiers de conversation nous ont fait voir comment elle

y entrait, et sur quel ton plutôt familier elle traitait le vieux maître.

Et lui ? jusqu'à la fin il s'est souvenu des deux chanteuses qui avaient un moment distrait, apaisé l'angoisse qu'il éprouvait à vivre. Leur nom revient à mainte reprise dans les carnets des années suivantes. Tantôt c'est Karl van Beethoven, le neveu, qui parle d'un prochain mariage de la Sontag ; une autre fois Schindler apprend au maître que Caroline Unger est dans l'embarras, et Beethoven, avec un sympathie manifeste, se fait raconter tout au long le détail de ce qui lui arrive. C'était un homme d'une bonté surnaturelle, un vrai sage. A mesure que son infirmité paraissait devoir le renfermer davantage en luimême, sa sympathie s'ouvrait plus largement aux joies et aux souffrances des autres. Et un ami qui l'a beaucoup connu, Schlosser, a pu dire que, « si grand qu'ait été son art, son cœur lui était encore infiniment supérieur ».

(1893)

CHAPITRE VII

BEETHOVEN ET SCHUBERT

I

Vers quatre ou cinq heures de l'après-midi, durant l'automne de l'année 1825, les habitans de la Bognerstrasse, à Vienne, voyaient souvent passer devant leurs maisons un personnage extraordinaire. Toute la rue, tout le quartier, le connaissaient; on l'appelait *der Narr*, « le fou » ; et, en effet, il avait l'apparence et les manières d'un fou. C'était un homme d'une soixantaine d'années, courtaud et trapu, avec une épaisse crinière de cheveux d'un gris sale, que surmontait, toujours rejeté jusque sur la nuque de la façon la plus comique du monde, un chapeau haut de forme à bords très étroits : à moins cependant que le personnage n'allât nu-tête, car parfois, — de préférence les jours de pluie, disait-on, — il avait négligé d'emporter son chapeau. Vêtu d'une redingote crasseuse et d'un pantalon tout effiloché, il allait, d'un pas décidé et rapide, le nez au vent, les mains jointes derrière le dos,

sans paraître entendre les cris des gamins qui le poursuivaient. Puis, tout à coup, on le voyait s'arrêter au milieu du trottoir. Il tapait du pied, hochait la tête, semblait battre la mesure avec ses deux mains ; après quoi, il tirait de sa poche un gros carnet auquel était attaché un crayon, et, très vite, il y inscrivait quelque chose qui ressemblait à des notes de musique. Mais ces notes, elles aussi, étaient folles, semées au hasard, de droite et de gauche, sur le papier blanc, sans la moindre trace d'une portée, ni d'une clef, ni de rien qui pût leur donner une signification définie. Et puis le « fou », reprenant sa course, se dirigeait vers un petit restaurant, *Au Chameau*, où une table lui était réservée dans un coin de la salle. Là, il s'asseyait, commandait son souper, et aussitôt recommençait à battre la mesure, de la tête et des mains, tout en fredonnant entre ses lèvres une sorte de grognement informe et monotone, comme un chant d'idiot ; ou bien encore il se parlait à mi-voix, éclatait de rire, et promenait ensuite autour de lui un regard effaré.

Aux étrangers qui les questionnaient sur cet extravagant, les garçons du *Chameau* répondaient que c'était un vieux musicien, demeurant dans une rue voisine. « Il y demeurait, en tout cas, récemment, ajoutaient-ils ; mais peut-

être a-t-il déménagé une fois de plus, car les propriétaires des maisons où il se loge lui donnent tous congé, les uns après les autres. Non pas qu'il soit aussi absolument fou qu'on le supposerait : mais le pauvre homme est sourd comme une borne, ce qui doit avoir un peu contribué à lui troubler la raison. Et avare ! un vrai grippe-sou. Quand nous lui apportons sa demi-livre de café,— c'est chez-nous qu'il s'approvisionne de café et de sucre,—figurez-vous qu'il renverse le paquet sur la table et compte les grains, tant il a peur d'être volé par sa femme de ménage! Et ivrogne! Vous allez le voir se soûler, tout à l'heure, avec M. Holtz, le seul homme qui consente à lui tenir compagnie! Qui pourrait croire, Monsieur, qu'un maniaque tel que celui-là ait été reçu, autrefois, dans les meilleures maisons de la ville? Il a même donné des leçons à Son Altesse l'archiduc Rodolphe! Et on dit que, pendant le Congrès, toute la cour l'a complimenté, pour un certain morceau qu'il a fait jouer quelque part. Il s'appelle Beethoven. Peut-être le connaissez-vous de nom ? »

Beethoven ? Oui, quelques-uns des étrangers se souvenaient de ce nom. Et, en effet, il évoquait surtout dans leur mémoire l'image des fêtes de toute sorte qu'on avait naguère organisées à Vienne, à l'occasion du Congrès. Dans

la grande salle de la Redoute, ils se rappelaient avoir entendu deux morceaux composés expressément pour la circonstance par l'homme qu'ils voyaient à présent devant eux : une cantate, *le Moment glorieux*, et cette inoubliable *Bataille de Vittoria*, une symphonie où l'orchestre imitait tour à tour le galop des chevaux, le choc des armées, les coups de canon.

Le succès avait été immense : toute la ville avait cru à la révélation d'un second Joseph Haydn. Mais on s'était trompé. Ni un ancien opéra de Beethoven, *Fidelio*, qu'un théâtre avait repris à la suite de ces fameux concerts, ni une nouvelle symphonie, énorme et incompréhensible, avec un grand chœur en guise de finale, — une symphonie, hélas ! bien différente de la *Bataille de Vittoria*, — rien de tout cela n'avait réalisé les belles espérances de 1814. Sans compter que, depuis lors, on avait eu la révélation d'un véritable génie musical : *le Barbier de Séville*, *Tancrède*, *Otello* avaient été accueillis à Vienne avec plus d'enthousiasme, peut-être, que dans le reste de l'Europe ; et d'année en année, à la lumière de ces chefs-d'œuvre, le public viennois s'était mieux rendu compte de ce qu'il y avait de contraint, de pédantesque, de démodé à jamais, non seulement dans l'art obscur et mal venu de ce Beetho-

ven, mais jusque dans celui du « père » Haydn, ou de Mozart lui-même.

Pourtant, le nom de l'auteur de la *Bataille de Vittoria* ne laissait pas de garder encore un certain prestige : et sa figure, telle qu'on la voyait à cette table de restaurant, offrait un spectacle à la fois si drôle et si pitoyable qu'on ne pouvait s'empêcher d'en être frappé. Il était maintenant en train de manger son dîner ; tantôt dévorant à la hâte de grosses bouchées, tantôt s'interrompant au milieu du repas, étalant son carnet sur la table toute tachée de graisse, inscrivant fiévreusement quelques notes, et, coup sur coup, vidant deux ou trois verres de son vin du Rhin. Mais parfois aussi une rêverie soudaine l'envahissait. Il se renversait sur sa chaise, relevait la tête, et, immobile, regardait longtemps le vide, devant lui : de telle sorte que les étrangers assis aux tables voisines pouvaient avoir tout loisir d'examiner son visage. Et ils découvraient alors, avec surprise, que c'était un visage d'une admirable beauté. Ceux d'entre eux surtout qui avaient connu Beethoven dix ans auparavant, au temps de son élégance mondaine et de ses succès, s'émerveillaient du changement que l'âge, ou peut-être la souffrance, avait produit en lui. L'ovale de la face, naguère un peu boursouflé et d'une vigueur un peu com-

mune, s'était aminci, affiné, en quelque sorte ennobli. Tous les traits, plus nettement accusés, avaient pris une harmonie plus douce et plus pure : le vaste front bombé, le nez droit et ferme, le pli impérieux des lèvres, la saillie du menton, où s'était désormais creusée une large ravine. Et, sous de terribles sourcils en broussailles, les deux grands yeux noirs trop ouverts s'étaient chargés d'une tristesse si profonde, si tragique, si désespérée, qu'on se sentait tout à coup frémir d'angoisse à les voir, comme si toute la douleur humaine s'y fût trouvée reflétée.

Mais bientôt l'arrivée d'un compagnon tirait le malheureux de sa rêverie. Ce compagnon, le violoniste Charles Holtz, était un jeune homme à figure de coquin, sournois et plat, avec l'air à moitié d'un artiste, à moitié d'un commis de boutique. Evidemment ivre déjà, il s'installait près de Beethoven, se commandait une bouteille de vin : et entre les deux hommes s'engageait un étrange et navrant dialogue. Holtz écrivait sur le carnet ce qu'il avait à dire ; Beethoven, seul, parlait, — d'une voix rauque, sauvage, à peine distincte ; et, par instants, lui-même, oubliant qu'il avait une voix, s'emparait du crayon et écrivait ses réponses au-dessous des demandes. Puis venaient des intervalles de silence, sans cesse plus fréquents, sans cesse plus longs.

Assis l'un près de l'autre comme des étrangers, les deux amis ne pensaient plus qu'à vider leurs verres ; jusqu'à ce qu'enfin le « fou », stimulé par l'ivresse, momentanément distrait par elle de la souffrance qui tout à l'heure l'avait accablé, transporté par elle, de nouveau, dans le monde bienheureux de la création artistique, se remît, plus bruyamment encore qu'avant son repas, à taper des pieds en fredonnant sa lugubre chanson, et à faire trembler la table sous la violence soudaine de ses coups de poing.

II

Or, pendant que Beethoven s'occupait ainsi à terminer son *Quatuor en la mineur*, — la plus puissante, peut-être, et certainement la plus pathétique de toutes ses œuvres, — un autre musicien, habitant le même quartier, passait souvent par les mêmes rues, où il n'était pas sans piquer, lui aussi, la curiosité des badauds. C'était le petit homme le plus amusant qu'on pût voir ; un ventre rond sur des jambes torses, un dos rond, de petits bras ronds avec des doigts trop courts, et une tête ronde d'une grosseur disproportionnée, une tête qui, plantée sur ce corps de nain, faisait l'effet d'une boule sur une autre boule. Pareillement le visage, tout bouffi, avec ses lèvres charnues, son nez épaté, ses yeux

de myope cachés derrière d'épaisses lunettes, avec son front bas et ses favoris en buisson, ce bon visage de maître d'école d'opérette exprimait un mélange tout à fait comique d'innocence puérile et de solennité. Le personnage à qui il appartenait avait-il vingt ans ? en avait-il quarante? Il était de ces hommes qui, nés vieux, gardent toute leur vie la même figure. Et indolemment, il se promenait par les rues de Vienne, toujours vêtu à la dernière mode, beau linge, chapeau de feutre gris, redingote olive à col de velours. Puis, lorsqu'il avait pris sa provision d'air, il entrait dans son café, où aussitôt dix voix joyeuses acclamaient sa venue. « Hourrah ! criait-on, voici Canevas ! » ou encore : « Voici l'Eponge ! » On l'avait surnommé « Canevas » parce qu'il avait l'habitude de demander invariablement, à propos de tout homme dont on lui parlait : *Kann er was ?* — « A-t-il quelque valeur ? » Et quant à son autre surnom, « l'Eponge », c'était un hommage rendu à ses remarquables qualités de buveur. Le vrai nom du petit musicien était François Schubert.

Les jeunes gens qui l'avaient appelé se serraient pour lui faire place à leur table. L'un d'eux était le peintre Maurice Schwind, qui allait devenir plus tard le plus délicieux poète de la peinture allemande ; d'autres rêvaient d'écrire

des drames ou des symphonies ; et parmi eux se détachait la svelte et élégante figure du Suédois Schober, qui, peintre, poète, musicien, avait encore à leurs yeux le mérite supplémentaire d'être un « homme du monde ». Depuis plusieurs années déjà, ils formaient une sorte d'association fraternelle ; et c'était Schubert qui en était l'âme. Ils s'intitulaient volontiers les « Schubertiens » ; ils donnaient le nom de « Schubertiades » à leurs grosses et bruyantes parties de plaisir. Et ce n'était pas que leur petit compagnon eût rien d'un brillant causeur, ni d'un boute-en-train. Timide, taciturne, et d'intelligence médiocre, il faisait même assez pauvre figure, toutes les fois que la musique n'était pas en jeu. Mais la musique jouait un rôle énorme dans les plaisirs de ces jeunes Allemands : et Schubert était, en vérité, la musique faite homme. La musique jaillissait de lui spontanément, sans arrêt, comme l'eau d'une source, s'écoulant autour de lui en danses et chansons.

Aussi s'empressait-on à fêter sa venue. Les jeunes amis causaient gaîment, à la table du café ; après quoi, ils allaient boire de la bière dans des brasseries, en attendant le souper. Et, lorsqu'ils avaient achevé de souper, ils montaient dans la chambre de l'un d'eux, de Schober, par exemple, ou bien ils allaient passer la

soirée chez les Sonnleithner, une famille de riches bourgeois passionnés de musique.

Là, dès son entrée, Schubert s'installait au piano, pour n'en plus bouger. Il jouait la grande symphonie (aujourd'hui perdue) qu'il avait composée en quelques jours à Gastein, le mois précédent, ou encore une sonate de piano, qu'il venait d'écrire dans la matinée. Et tout le monde, respectueusement, orgueilleusement, l'écoutait, en regardant sautiller sur les touches ses doigts trop courts, de petites boules de chair. Le morceau qu'il jouait était, le plus souvent, fort long : car, depuis quelques années surtout, Schubert avait renoncé à écrire d'abord des brouillons de ses œuvres ; symphonies, messes, sonates et quatuors, il les improvisait d'emblée, en une séance ; et, — je ne connais pas d'homme à qui cette locution ingénieuse puisse s'appliquer plus exactement, — il avait de moins en moins « le temps de faire court ». On l'écoutait respectueusement, orgueilleusement, — patiemment. Mais, quand il avait fini, et qu'on avait fini de le complimenter, lui-même et son auditoire avaient l'impression d'avoir suffisamment sacrifié au « grand art ». Et alors Schubert, ou l'une des demoiselles Frœlich, se mettait à chanter les derniers *lieds* du jeune maître, les *Cinq Chants sur des Poèmes de Walter Scott*, où

le piano, avec ses arpèges, rappelait la harpe des bardes écossais, et *la Jeune Religieuse*, dont la plainte se mêlait, tour à tour, au fracas du tonnerre et au son lointain des cloches d'une église. Tous les yeux brillaient, sous les larmes. Et soudain Schubert attaquait une danse, une *allemande*, une *scottisch*, un *laendler*, — choisissant à dessein des tonalités à nombreux dièzes ou bémols, *fa dieze majeur*, *la bémol mineur*, pour que, sur les touches noires, ses gros doigts pussent courir avec plus d'aisance. Ah ! l'excellent petit Schubert ! personne ne s'entendait comme lui rendre à la vie aimable ! On écartait les chaises, les mains se joignaient, et bientôt tous les cœurs s'étaient consolés de la plainte tragique de la religieuse.

A minuit, les *Schubertiens* se retrouvaient dans la rue. Marchant l'un derrière l'autre, au milieu de la chaussée, ils chantaient en canon un air formé des notes *do*, *la*, *fa*, *fa*, *mi*, *mi*, ce qui, traduit en lettres, signifiait *caffee*. Malheureusement les cafés étaient fermés : on allait donc dans les brasseries, où l'on buvait encore quelques chopes de bière pour bien finir la journée. Et parfois Schubert s'apercevait, tout à coup, qu'il avait oublié de composer un quatuor vocal, promis à des camarades pour le lendemain. Aussitôt ses amis tiraient de leurs poches

un livre, un journal, contenant des vers : des vers de Gœthe ou d'un rimailleur anonyme, une ode romantique ou une chanson à boire. Ils savaient que, pour Canevas, tout était également bon à mettre en musique ; ne l'avaient-ils pas vu, certain dimanche, improviser un *lied* sur le texte, en simple prose, de l'évangile du jour ? Et, en effet, Schubert se mettait aussitôt en devoir de composer son quatuor : de sa belle écriture de maître d'école, il inscrivait le titre, notait le chant et les paroles des quatre parties, copiait, au-dessous, le reste des couplets. Puis on déchiffrait l'œuvre nouvelle, séance tenante, on buvait une dernière chope, et l'on montait se coucher, après s'être donné rendez-vous pour le soir suivant.

III

Ainsi vivaient ces deux hommes, Beethoven et Schubert, les deux plus grands musiciens de leur temps. Ils habitaient la même ville, le même quartier. Ils publiaient leurs œuvres chez les mêmes éditeurs, Steiner, Haslinger, Diabelli. Ils faisaient exécuter leurs compositions de musique de chambre par le même quatuor, le fameux quatuor Schuppanzigh, dont le violoniste Charles Holtz, précisément, était l'un des membres. Ils avaient des amis communs : Schindler, l'élève

et confident de Beethoven, se mêlait volontiers au groupe des « Schubertiens » ; et ce fut un des plus intimes compagnons de Schubert, Anselme Huttenbrenner, qui assista Beethoven à son lit de mort. J'ajoute que, sans aucun doute possible, chacun des deux maîtres connaissait, au moins en partie, les œuvres de l'autre : car Schubert, surtout depuis qu'il avait secoué l'influence de Salieri, ne cessait pas de prendre pour modèles les symphonies, les quatuors, les sonates de Beethoven ; et celui-ci ne pouvait manquer d'avoir lu non seulement les recueils de *lieds* de Schubert, mais aussi quelques-unes de ses œuvres de musique de chambre, ne fût-ce que ses pièces pour le piano (dont l'une lui était dédiée) et son grand *Octette en fa majeur*, dont l'exécution, sous la conduite de Schuppanzigh, avait eu, à Vienne, toute l'importance d'un événement musical. Et sans cesse, dans le cercle restreint où se passait leur vie, Beethoven et Schubert avaient l'occasion de se rencontrer : plus d'une fois pendant ce même automne de 1825, les garçons du *Chameau* durent les voir assis à des tables voisines. Mais, avec tout cela, on est aujourd'hui à peu près certain que, jusqu'à la mort de Beethoven, en 1827, jamais les deux hommes n'ont échangé une seule parole. Vivant côte à côte, se connaissant de nom et de

visage, ils sont restés jusqu'au bout étrangers l'un à l'autre. Pourquoi? Il y a là un petit problème que, depuis trois quarts de siècle, les musicographes allemands débattent sans pouvoir le résoudre.

Une chose, du moins, paraît évidente : si un obstacle s'est dressé entre Beethoven et Schubert pour les empêcher d'entrer en rapports, cet obstacle n'a pas pu venir du côté de Schubert. Celui-ci, à vrai dire, n'a pas toujours admiré Beethoven autant qu'on l'imagine. A propos du jubilé de son maître Salieri, dans un fragment de journal de l'année 1816, il écrivait : « Quel plaisir et quel réconfort doit éprouver un artiste à voir réunis autour de soi tous ses élèves, dont chacun s'efforce de produire en son honneur ce qu'il peut de plus parfait, et à trouver dans toutes ces compositions la vraie nature directement exprimée, sans aucune de ces bizarreries qui dominent aujourd'hui chez la plupart des musiciens, et qui ont eu pour unique initiateur un des plus grands de nos artistes allemands! Cet initiateur des bizarreries dans la musique allemande de 1816, c'était, incontestablement, l'auteur de la *Symphonie héroïque*, qui, l'année précédente, avec sa sonate de piano en *la majeur* (op. 101) et ses deux sonates pour piano et violoncelle (op. 102), venait précisément d'inau-

gurer ce qu'on appelle « sa dernière manière ».

Mais Schubert avait alors dix-neuf ans : et, peu de temps après, il a dû pardonner à Beethoven ses « bizarreries » : car le fait est que, depuis l'année 1822 surtout, comme je l'ai dit, et jusqu'à sa mort, en 1828, il n'a cessé de vouloir l'imiter. Chacune de ses compositions, depuis lors, a été, en quelque sorte, directement inspirée d'une œuvre de Beethoven ; et je supposerais volontiers que, si sa *Symphonie en si mineur* (qu'on nomme, bien à tort, la « symphonie inachevée »), n'est faite que d'un *allegro* et d'un *andante*, c'est qu'il l'a écrite sous l'influence d'une sonate de Beethoven en *mi mineur* (op. 90), faite, pareillement, d'un pathétique *allegro* en mineur que suit une façon de *canzone* en majeur. Au reste, tous ses amis sont unanimes à affirmer que, dans les dernières années de sa vie, il « tenait Beethoven pour un dieu ». La façon dont il l'imitait prouve, malheureusement, qu'il continuait à ne pas le comprendre : mais, à coup sûr il l'adorait, et nous n'avons pas de peine à croire son ami Spaun quand il nous dit que « Schubert se serait estimé infiniment heureux s'il lui avait été possible d'approcher Beethoven ».

L'obstacle est donc venu, entièrement, du côté de ce dernier. Spaun, — le plus autorisé des

biographes de Schubert, — nous le dit encore expressément : « Mais Beethoven, vers la fin de sa vie, s'était assombri au point d'être inaccessible. » Et cependant il n'avait pas été « inaccessible » pour les amis de Schubert, — pour Schwind, pour Grillparzer, pour Huttenbrenner, — dont aucun n'avait autant de droits à attirer son attention que le jeune auteur de l'*Octette* et de *la Belle Meunière*. De telle façon qu'on se trouve forcément conduit à penser que Beethoven a dû avoir contre Schubert une prévention spéciale, qui toujours l'a empêché non seulement de se lier avec lui, mais même de faire sa connaissance et d'accueillir son hommage.

Et, en effet, pour peu que l'on considère la personne et l'œuvre des deux mucisiens, les motifs de cette prévention se devinent aisément. L'avouerai-je ? Je ne serais pas surpris que, en premier lieu, Beethoven ait été jaloux de son jeune confrère. Avec tout son génie, ce grand homme n'était toujours qu'un homme; et la souffrance avait encore avivé en lui la fièvre d'une âme naturellement passionnée. Pauvre, malade, délaissé, condamné par sa surdité à une solitude éternelle, comment n'aurait-il pas envié un heureux garçon qui ne lui apparaissait jamais qu'entouré d'une troupe enthousiaste d'admirateurs et d'amis? Comment n'aurait-il

pas envié le talent de Schubert, sa prodigieuse facilité à trouver des rythmes et des mélodies, tandis que lui-même, d'année en année, se désolait davantage de la faiblesse de son invention musicale?

Toute sa vie, du reste, il avait eu à lutter contre ce défaut naturel : et je ne crois pas qu'aucun musicien, si ce n'est peut-être Hændel, ait aussi souvent « plagié » autour de lui les *motifs* de ses œuvres, — sauf ensuite, pour Hændel comme pour Beethoven, à soulever des mondes à l'aide des misérables outils ainsi empruntés. Et maintenant, aux dernières années de sa vie, la moindre ligne à écrire lui valait des semaines d'hésitations, de fatigues, d'angoisses : comment n'aurait-il pas éprouvé quelque jalousie à l'endroit d'un musicien qui, spontanément, sans l'ombre d'effort, et du matin au soir, improvisait des sonates, des symphonies, des quatuors, plus riches en mélodie et plus longs que les siens?

Mais ce grand homme avait le cœur si noble qu'un sentiment comme celui-là aurait eu de quoi, plutôt, lui faire rechercher l'amitié de Schubert. Si réellement il s'est refusé de parti pris à cette amitié, c'est qu'il aura eu contre son jeune rival d'autres griefs encore qu'une jalousie toute personnelle. Et, en effet, il n'a pu

manquer de sentir que, avec tout son talent, Schubert achevait de gâter, de désorganiser, de corrompre et de tuer la musique, telle que lui-même, Beethoven, la comprenait et l'aimait, telle que l'avaient patiemment constituée, avant lui, quatre ou cinq générations de maîtres de génie. Avec l'ensemble séculaire de ses règles et de ses traditions, cette musique était devenue un puissant appareil de beauté artistique, capable tout à la fois, — l'exemple de Mozart l'avait bien montré, — d'exprimer dans leurs nuances les plus fines tous les sentiments humains, et de les revêtir d'une grâce, d'une pureté, d'une harmonie merveilleuses. Depuis la statuaire antique, aucun art n'était parvenu à une perfection aussi riche, ni aussi profonde. Sans compter que, sous les règles et les traditions extérieures, cette musique en avait d'autres, plus intimes, qui prêtaient à ses moindres détails une signification propre. Les diverses parties d'une sonate ou d'une symphonie étaient réunies entre elles par un lien secret : chaque tonalité, chaque rythme avait pris un caractère spécial, qui comportait un mode spécial d'expression et de beauté. Tout était simple, clair, organisé, vivant. Et sans doute, aux dernières années du XVIIIe siècle, un vent de révolution avait soufflé sur ce délicat édifice de la musique de Bach et de Hændel, de

Haydn et de Mozart. Beethoven lui-même, alors, avait eu des aspirations « romantiques » : il avait essayé de rompre l'entrave des vieilles règles; il avait sacrifié au goût nouveau d'un art moins savant, plus brillant, plus pathétique et moins recueilli.

Mais bientôt, sous l'heureuse influence de la solitude, il s'était arrêté dans la fausse voie où il s'était engagé : il s'épuisait désormais à redevenir un « classique » ; de toute son âme, il luttait contre la mode de son temps; et ses dernières œuvres ne sont qu'un prodigieux effort pour créer, — pour ressusciter, — une musique savante et vivante, traduisant, dans la langue et suivant l'esprit des maîtres anciens, l'océan infini de passions qui coulait en lui. La sobriété, la simplicité, la vie intime et profonde, c'est tout cela qui, toujours plus impérieusement, lui apparaissait comme l'idéal de son art. Et voici que, dans les compositions du jeune Schubert, il voyait se manifester un esprit nouveau ! Sous l'apparence trompeuse des formes classiques de la symphonie et de la sonate, il découvrait un art tout d'éclat extérieur et de sensiblerie, un art où des motifs et des rythmes, souvent très beaux, ne produisaient plus l'émotion que par eux-mêmes, et non par le vivant travail de leur mise en œuvre. Le jeune confrère que lui van-

taient Schindler et Schuppanzigh pouvait avoir de quoi mouiller les yeux des « belles Viennoises » : mais Beethoven sentait bien qu'avec tout son génie d'invention, il ne savait ni varier, ni développer, ni transformer en « art » les idées musicales dont il était rempli. En vain il tentait d'employer les formes anciennes : il était l'homme de son temps, d'un temps, que le vieux Beethoven haïssait et méprisait sans cesse davantage. Jusque dans ses *lieds*, il introduisait l'esprit de ce temps : il imitait le son de la harpe et le fracas du tonnerre, il décrivait les sauts d'une truite dans l'eau, il sacrifiait au murmure d'un rouet la plainte amoureuse de Marguerite délaissée. Et, certes, ses *lieds* étaient des chefs-d'œuvre de grâce pittoresque : mais comment Beethoven les aurait-il aimés, lui qui, toute sa vie, s'était ingénié à resserrer, à simplifier, à rendre plus concise et plus pénétrante la traduction musicale de ces quatre vers de Gœthe : « Celui-là seul qui connaît la mélancolie sait combien je souffre. Sans amis, et privé de toute joie, en vain je regarde l'horizon ! » Comment ce dernier « classique » n'aurait-il pas détesté, en Schubert, l'homme qui allait achever de détruire le glorieux et vénérable édifice que lui-même, de toutes ses forces, vingt ans, il s'était épuisé à vouloir sauver.

(1903.)



FRÉDÉRIC-GUILLAUME RUST

D'après une gravure publiée à Breslau en 1801.

CHAPITRE VIII

UN FAUX PRÉCURSEUR DE BEETHOVEN

Il y avait en Allemagne, dans la seconde moitié du dix-huitième siécle, un honnête et savant musicien appelé Frédéric-Guillaume Rust, qui, après avoir été l'élève de Philippe-Emmanuel Bach, avait eu la bonne fortune de devenir « maître de chapelle » du prince d'Anhalt-Dessau. Mort en 1796 à cinquante-huit ans, ce brave homme avait emporté avec soi dans l'oubli les nombreuses compositions en tout genre qu'il avait écrites naguère pour le divertissement de son princier protecteur, et dont l'immense majorité, d'ailleurs, étaient demeurées inédites. A quoi j'ajouterai que quelques-unes de ses œuvres cependant avaient été publiées de son vivant; mais celles-là aussi n'avaient point tardé à être oubliées,— aucune d'elles ne dépassant le niveau d'une aimable médiocrité, avec un mélange constant de pédantisme archaïque et de « galanterie » selon le goût nouveau.

Or, ce Frédéric-Guillaume Rust a eu de nos

jours un petit-fils qui, tout de même qu'il avait hérité de la masse des manuscrits inédits de son grand-père, paraît bien avoir également hérité de sa science musicale. Renommé dans toute l'Allemagne comme l'un des plus profonds connaisseurs du style et de l'œuvre des maîtres glorieux de la première moitié du dix-huitième siècle, le « professeur » Wilhelm Rust n'a pas eu seulement l'insigne honneur de remplir, à Leipzig, les fonctions de maître de chant de l'Eglise Saint-Thomas, qu'avait autrefois remplies l'immortel Jean-Sébastien Bach : c'est encore à lui qu'une société internationale a confié, vers 1865, le soin de publier pour la première fois, d'après leurs précieuses partitions autographes, la série des cantates et autres compositions religieuses de ce maître, inconnues pour la plupart jusqu'à ce moment. Et voici qu'aux environs de l'année 1885 l'érudit et vénérable professeur Wilhelm Rust s'est avisé de nous révéler, après l'œuvre inédite de Sébastien Bach, celle aussi de son propre grand-père, l'ancien maître de chapelle du prince de Dessau ! Tour à tour, depuis cette date jusqu'à la veille de sa mort, en 1892, il nous a offert une douzaine de grandes sonates pour piano, composées, un siècle auparavant, par le vieux F.-G. Rust.

Chacune de ces sonates était publiée séparé-

ment, et coûtait un gros prix. Mais aussi bien je ne crois pas que personne de leurs innombrables acheteurs se soit repenti de les avoir acquises. En fait, la mise au jour de ces sonates de Rust a été une véritable révolution dans le monde musical, et cela chez nous autant qu'en Allemagne. Je me souviendrai toujours, pour ma part, de l'enthousiasme avec lequel quelques-uns des maîtres aujourd'hui les plus goûtés de notre école française m'ont parlé, en ce temps-là, de l'impression produite sur eux par la découverte d'un compositeur de génie qu'ils étaient unanimes à appeler « le précurseur de Beethoven ».

Encore cette expression même leur paraissait-elle trop modeste pour définir un homme tel que celui-là, qui, dès l'âge lointain des Mozart et des Haydn, employait librement à son art toutes les hardiesses de notre musique moderne. S'élevant bien au delà des timides licences harmoniques de ses contemporains, n'alliait-il pas les modes du plain-chant aux harmonies les plus « wagnériennes » ? Ne nous faisait-il pas voir dans plusieurs de ses sonates, — volontiers revêtues de titres caractéristiques : *Italica*, *Seria*, *Erotica*, etc., — un saisissant *leitmotiv*, comme ceux de *Tristan* ou de *Parsifal*, une phrase qui reparaissait d'un morceau à l'autre avec des expres-

sions puissamment variées ? Sans compter bien d'autres innovations, dans le fond et dans la forme, qui tantôt annonçaient merveilleusement les derniers quatuors de Beethoven et tantôt semblaient empruntées au répertoire romantique d'un Chopin ou d'un Liszt. Tout cela discrètement signalé d'ailleurs, au seuil de chaque sonate, dans de pieuses préfaces où le professeur Wilhelm Rust, petit-fils de l'auteur, rattachait l'inspiration des différents morceaux à tels ou tels événements de la vie intime de son aïeul.

Les musiciens français qui, il y a vingt ans, s'indignaient de mon scepticisme en présence de ces prodiges ont-ils, depuis lors, réalisé leur intention de créer à Paris une Société Rust? En tout cas, des sociétés de ce genre se sont formées en Allemagne ; et c'est le fondateur de l'une d'elles, M. Ernest Neufeldt, qui, le premier, a songé à la possibilité de découvrir encore de nouvelles richesses parmi les manuscrits du maître de chapelle de Dessau inutilisés depuis la mort du professeur Wilhelm Rust. A Leipzig, où il s'est rendu tout d'abord, on lui a appris que tous les manuscrits qu'il désirait explorer se trouvaient maintenant à la Bibliothèque Royale de Berlin. C'est donc à Berlin que, d'une main tremblante, M. Neufeldt a ouvert la liasse contenant les précieux manuscrits. « Et alors, —

nous raconte-t-il lui-même dans un récent article de la revue *Die Musik*, — et alors un coup d'œil m'a suffi pour que je visse s'écrouler à jamais mon rêve du vieux F.-G. Rust rival de Beethoven! Rien ne me restait plus possible, dorénavant, que de procéder tristement à un inventaire plus détaillé de la catastrophe. »

M. Neufeldt avait beau se frotter les yeux : il n'apercevait, dans les sonates authentiques de Rust, aucune trace des *leitmotiv* revenant d'un morceau à l'autre, aucune trace des sensuelles ou tragiques enharmonies wagnériennes, ni des brillants passages de virtuosité romantique, aucune trace de tout ce qui avait, naguère, stupéfait et ravi le monde musical. D'estimables sonates suivant la manière du temps, avec un mélange de pédantisme archaïque et de « galanterie », des sonates qui auraient pu être signées de Benda ou de Rolle, strictement conformes aux règles, et parfois très touchantes dans leur vigueur expressive : voilà ce qu'étaient, — sans la moindre appellation, naturellement, — ces *Italica*, *Erotica*, etc., dont le petit-fils du compositeur nous avait affirmé que celui ci les avait produites sous l'impression d'une visite aux moines du mont Cassin, ou bien sous l'influence mystérieuse d'une sombre passion, ou encore au lendemain de la perte d'un fils ardemment aimé! Ecoutons, d'ail-

leurs, la navrante relation de M. Neufeldt :

« Au lieu de la magnifique allure « moderne » qui m'avait enthousiasmé dans les sonates gravées, je découvrais la simplicité maigriote, l'indigence gracieuse de l'ancienne musique de clavecin. Disparue, cette libre polyphonie de voix indépendantes s'enroulant l'une autour de l'autre, qui, dans les sonates gravées, m'avait fait songer aux *Maîtres Chanteurs !* Pure invention de l'éditeur, également, cette curieuse et admirable manière de souder ensemble les divers morceaux d'une sonate, dont je n'avais retrouvé l'équivalent que dans la sonate en *si mineur* de Liszt ! Bien plus, j'avais vu et admiré, dans les éditions du petit-fils, des pages entières qui n'existaient pas dans l'original. Maint morceau avait été déformé au point de devenir méconnaissable, s'était enrichi d'un contenu thématique tout nouveau. Et bien plus encore : des morceaux entiers manquaient, que le professeur W. Rust avait intercalés de son gré dans certaines sonates !... Voici, par exemple, une grande sonate en *ut majeur*, dont l'exécution, d'après l'édition gravée, dure environ trois quarts d'heure. Elle a pour thème la chanson populaire de *Malbrouk*, et ne serait d'un bout à l'autre, suivant le professeur W. Rust, qu'une série de variations sur le thème de cette chanson. En réalité, la

sonate est plus courte des deux tiers, et vainement on y chercherait, dans un seul endroit, l'ombre d'une allusion à l'air de *Malbrouk* [1]. Tout ce qui, dans l'édition, se rattache à cet air a été ajouté par l'éditeur. Un superbe prélude lent, s'ouvrant par un grand récitatif, un non moins superbe *adagio* placé au milieu de la sonate, enfin une longue *coda* adjointe au dernier morceau, et ayant l'allure d'une marche solennelle, tout cela est pure invention de Rust petit-fils ! Et il va sans dire que celui-ci, dans sa préface, nous parle de la sonate absolument comme s'il se bornait à la publier telle qu'il l'a sous les yeux dans le manuscrit ! »

Jamais sans doute, dans toute l'histoire de la musique, jamais on n'a assisté à une mystification plus extraordinaire. Et l'on ne saurait s'empêcher de partager, après cela, l'inquiétude de M. Neufeldt touchant la forme originale de ces nombreuses partitions de Jean-Sébastien Bach qui nous ont été révélées par le même professeur Wilhelm Rust. Celui-ci n'aurait-il pas, plus ou moins, « rehaussé » la musique de

1. Une série de « variations brillantes » sur *Malbrouk s'en va-t-en guerre* figurait dans une liste, publiée à Breslau en 1800, des compositions inédites de E. W. Rust. Ce sont peut-être ces variations qui, semées par l'ingénieux professeur tout au travers d'une sonate de son grand-père, ont permis à la sonate de nous faire voir aujourd'hui les retours, tout « wagnériens », d'un *leitmotiv* éminemment caractéristique.

Bach, de la même manière qu'il l'a fait pour celle de son aïeul? N'aurait-il pas de son gré introduit dans les œuvres de son illustre prédécesseur à l'église Saint-Thomas de Leipzig les modulations imprévues, le hardi « modernisme » dont il a revêtu les sonates de Rust ?

Mais plus inquiétant encore m'apparaît, je dois l'avouer, le problème psychologique de ce que M. Neufeldt a ingénieusement appelé le *cas Rust*. Que le facétieux successeur de Jean-Sébastien Bach se soit amusé à nous mystifier en nous obligeant à admirer, dans son honnête et obscur grand-père, un précurseur inspiré de toute la musique du dix-neuvième siècle, cela peut se comprendre au besoin, et peut-être même s'expliquer par des motifs très habiles, sinon très louables, d'intérêt personnel : mais que, dès le jour où il a publié son édition « renforcée » des sonates du vieux Rust, il ne se soit pas empressé d'en détruire les manuscrits, et que, bien au contraire, en mourant, il ait légué à la Bibliothèque de Berlin ces manuscrits qui le dénonçaient, voilà ce qui me remplit d'une véritable stupeur! Qu'avait-il donc en tête, cet étonnant personnage ? Espérait-il que la découverte de ses procédés dévoilerait à la postérité son propre génie, en se promettant que sur les ruines de la gloire du vieux Frédéric-Guillaume Rust

nous admirerions l'art incomparable avec lequel le professeur Wilhelm Rust était parvenu à transformer en des chefs-d'œuvre tout « modernes » des morceaux entièrement conformes au style de leur temps? Ou bien rêvait-il simplement de figurer, un jour, dans le panthéon immortel des mystificateurs? Ou bien encore peut-être, connaissant l'extraordinaire crédulité professionnelle des musiciens et des musicographes, supposait-il que des siècles se passeraient avant que quelqu'un eût l'idée de comparer ses éditions gravées de l'œuvre de son aïeul avec les manuscrits autographes de celui-ci ? Autant de conjectures également possibles, mais dont aucune n'aura de quoi nous paraître la meilleure, aussi longtemps que nous continuerons d'ignorer le véritable caractère du défunt *cantor* de l'église Saint-Thomas.

(1912.)

P. S. — Quelques semaines après la publication de cette petite étude dans *le Temps*, l'un des plus hauts maîtres de la musique d'à présent, M. Vincent d'Indy, a envoyé au même journal une longue lettre où il protestait contre les assertions de M. Neufeldt. Mais M. d'Indy était forcé de reconnaître que, ayant examiné à la Bibliothèque Royale de Berlin les manuscrits des sonates du vieux Rust qui nous avaient été révélées naguère par le petit-fils du compositeur de Dessau, il avait constaté, lui aussi, l'absence dans ces manuscrits d'un grand nombre de détails introduits arbitrairement par le professeur Rust dans ses éditions gravées. En somme, du propre aveu de M. d'Indy,

tous les faits allégués par M. Neufeldt contre le petit-fils de Rust se trouvaient vrais : après quoi l'éminent auteur de *Fervaal* déclarait que pas un de ces faits n'avait de quoi empêcher F.-W. Rust de demeurer un musicien des plus remarquables, et très supérieur notamment à Mozart. Or, — ainsi que je l'écrivais déjà dans *le Temps*, en réponse à la lettre de M. d'Indy, — il va sans dire que c'est là une question de goûts personnels, et que chacun sera toujours libre de placer n'importe quel musicien au-dessus de Mozart. Mais que si c'est le professeur Rust qui a « modernisé » l'art de son vénérable grand-père, si c'est lui qui a, par exemple, intercalé tout arbitrairement dans la sonate citée par M. Neufeldt un grand adagio de sa propre invention, comme aussi une grande coda pathétique et brillante, et qui y a semé des allusions à la chanson de *Malbrouk*, reparaissant en manière de *leitmotif*, je persiste à penser, tout d'abord, que ce savant successeur de Jean-Sébastien Bach s'est amusé à nous mystifier, et en second lieu que le vieux Rust, avec tout son mérite, n'a pas été, comme nous le croyions naguère, le « précurseur » de Beethoven, l'initiateur de cette « liberté » et de ces « hardiesses » beethovéniennes qui ne se retrouvent dans l'édition gravée de ses sonates que par l'effet des « modernisations » de son petit-fils.

DEUXIÈME PARTIE

RICHARD WAGNER

CHAPITRE PREMIER

LE DRAME WAGNÉRIEN[1]

C'est à Leipzig, et, je crois, en 1884, que j'ai rencontré pour la première fois M. Houston Stewart Chamberlain. Nous étions venus, lui de Dresde, moi de Paris (car Bayreuth nous avait habitués à ces pèlerinages) entendre chanter et jouer dans une vieille église, un soir d'hiver à la clarté des lampes, la *Messe solennelle* de Beethoven. Notre admiration pour cette musique surnaturelle, comme aussi notre commune foi wagnérienne, eurent vite fait de nous lier. Et nous allâmes ensemble, au sortir de l'église, nous reposer et nous réchauffer, et nous mieux montrer l'un à l'autre, dans cette *Cave d'Auerbach* qui est, comme l'on sait, la plus fameuse taverne de Leipzig et de toute l'Allemagne, depuis qu'il a plu à Gœthe d'y placer une des scènes de *Faust :* incomparable réclame, qui va permettre

1. *Le Drame wagnérien*, par H. S. Chamberlain, 1 vol. Paris, 1894.

à ce cabaret des siècles de mauvais vin et de saucisses frelatées !

M. Chamberlain n'avait encore, à ce moment, aucune idée d'écrire ; et on l'aurait fort étonné en lui prédisant qu'il deviendrait, dix ans plus tard, dans l'Europe entière, le maître incontesté de la littérature wagnérienne. Il s'occupait surtout de sciences naturelles, apportant à ses recherches les précieuses qualités de précision passionnée, de sang-froid, et d'enthousiasme, qui donnent à ses écrits sur Wagner un caractère si particulier. Son tempérament d'Anglais s'était adapté aux méthodes et aux mœurs allemandes sans rien perdre de sa vigueur primitive : et je me rappelle toute ma surprise à rencontrer dans un même esprit tant d'amour des idées avec une si remarquable aptitude à l'observation des faits.

Mais dès lors Wagner s'était emparé de son cœur, magicien subtil, comme il s'était emparé des nôtres au premier instant qu'il nous était apparu. Je ne m'étonne pas que Nietzsche ait accusé Wagner d'être un nécromant, ni que M. Péladan ait reconnu en lui un grand maître des pouvoirs occultes. C'est proprement par un sortilège qu'il nous a conquis, par l'enchantement d'un breuvage magique qui toujours, désormais, nous rendra dociles à sa voix. Le charme sensuel de sa musique pourra s'éventer ; nous pourrons

nous fatiguer de ses fables, dédaigner la malice de ses ruses, comprendre l'insuffisance ou la vanité de ses poèmes, et préférer à son art d'autres arts d'une plus pure beauté. Mais toujours il nous suffira de l'entendre pour être de nouveau tout à lui. C'est pour cela sans doute que Nietzsche, du jour où il s'est éloigné de lui, s'est obstinément refusé à entendre une note de sa musique. Il savait que le wagnérisme est une maladie dont on ne guérit jamais tout à fait : il en avait dégagé sa raison, mais son cœur restait toujours pris.

Le cœur de M. Chamberlain était pris aussi par Wagner, comme aussi le mien, lorsque nous nous sommes montrés l'un à l'autre dans cette taverne de Leipzig. Et à peine y étions-nous installés que déjà nous évoquions nos souvenirs de Bayreuth. Nos enthousiasmes étaient pareils; mais combien différentes les formes qu'ils revêtaient en nous! Tandis que je ne songeais qu'à l'effet produit en moi par la musique de Wagner, essayant d'analyser mon impression, tout prêt déjà à protester contre elle, c'est à l'œuvre même que s'en tenait M. Chamberlain. Non content d'être ému par les drames wagnériens, il voulait encore les comprendre; et pour les bien comprendre il essayait de deviner quelles avaient été au juste, en les composant, les inten-

tions de Wagner. Ainsi il avait été amené à étudier non seulement l'œuvre artistique, mais les écrits théoriques, et la vie du maître. Et je me rappelle avec quelle imperturbable et souriante fermeté, à toute la fantaisie de mes interprétations, il opposait le sens exact d'une scène, l'exacte indication des circonstances où elle avait été écrite, des préoccupations qu'elle traduisait, de tel passage d'une lettre ou d'un pamphlet où elle se trouvait expliquée. Jamais personne autant que lui ne m'a donné l'idée de ce que pourrait être une critique vraiment objective, une façon de biographie-critique, rattachant l'œuvre des artistes aux circonstances de leur vie et à l'évolution de leur pensée, nous donnant à chaque instant, avec l'image de ce qu'ils ont fait, l'image de ce qu'ils ont voulu faire, et l'explication des mille raisons de toute sorte qu'ils ont eues pour vouloir le faire.

Cette biographie critique de Wagner, je me rappelle que, tout de suite, dès notre première rencontre, je l'ai demandée à M. Chamberlain. Lui seul me paraissait en état de l'essayer : aujourd'hui encore je ne vois personne que lui qui y puisse réussir ; et j'avoue que rien ne m'a aussi profondément touché dans son nouveau livre, *le Drame wagnérien*, que cette phrase de l'introduction : « L'auteur de ce livre compte en

publier prochainement un autre, dans lequel il entreprendra de donner une vue d'ensemble de la vie et de l'œuvre de Richard Wagner. »

C'est donc seulement en manière de préface que M. Chamberlain nous a offert ce petit livre qui, publié depuis un an à peine en Allemagne, y est déjà devenu classique, et a vite fait de rendre inutiles les autres ouvrages du même genre. C'est que, depuis cette lointaine soirée où je l'ai rencontré, la situation de M. Chamberlain s'est bien modifiée dans le monde wagnérien. Il lui a suffi de se résigner à écrire, de publier quelques articles dans la *Revue wagnérienne* et dans les *Feuilles de Bayreuth*, pour se faire aussitôt reconnaître comme le mieux renseigné et le plus compétent des écrivains wagnériens. Et d'année en année, depuis lors, il a obstinément poursuivi le même but : découvrir quelles avaient été, dans leurs moindres détails, les intentions artistiques de Richard Wagner; de telle sorte que, non point par vaine curiosité de biographe anecdotier, mais par passion de critique et pour mieux comprendre l'œuvre qu'il aimait, il en est arrivé par degrés à connaître, pour ainsi dire jour par jour, la vie, les occupations et les pensées de Wagner. Sans compter que tous ceux qui restent des anciens amis du maître, et Mme Wagner en particulier, se sont empressés

de mettre à sa disposition leurs souvenirs et tout ce qu'ils gardaient de documents. L'autorité de M. Chamberlain est aujourd'hui universellement reconnue; il est devenu, en quelque manière, l'interprète officiel de la pensée de Wagner. Et la haute valeur et l'intérêt exceptionnel de ses écrits proviennent toujours du point de vue où il s'est placé dès le début : parmi tant d'écrivains qui nous ont dit, chacun à sa façon, ce que Wagner avait *fait,* lui seul s'est attaché à découvrir ce que Wagner avait *voulu faire*. Pour comprendre et apprécier l'œuvre wagnérienne, il s'est mis du côté de Wagner. Au lieu de venir s'asseoir avec nous dans les rangs du public, il est monté sur la scène, et c'est de là qu'il nous parle, incomparablement renseigné sur ce qui s'y passe.

Son petit livre est précisément destiné à nous instruire des véritables intentions qu'a eues Wagner en écrivant ses drames. Et ces intentions peuvent toutes se ramener à celle-ci : en écrivant ses drames, Wagner a voulu *écrire des drames*. Entendez par là qu'il n'a cherché à faire ni des symphonies accompagnées de paroles, ni des opéras, mais de vraies pièces de théâtre où la musique, les paroles et le jeu des acteurs forment les éléments inséparables d'une action d'ensemble. Wagner n'a été ni un poète, ni un

musicien, mais un auteur dramatique : lui-même déjà nous en avait prévenus ; mais M. Chamberlain nous le redit après lui, et de plus nous le prouve. Il nous fait voir que, dès sa jeunesse, Wagner a été préoccupé de la conception d'un art dramatique idéal. L'influence du musicien a bien, dans les débuts, contrebalancé celle du dramaturge ; pas un instant elle ne l'a supprimée. Et si, jusqu'en 1848, Wagner a composé des opéras, ce n'est point que jusqu'alors il ait été un simple musicien ; c'est que, faute de pouvoir réaliser sous une forme plus parfaite son idéal du drame, il en était réduit à se contenter de celle-là.

Il y a cependant encore une autre intention de Wagner qu'il est important de connaître, et que M. Chamberlain a mise en lumière avec une précision, une justesse, une pénétration admirables. Wagner n'a pas seulement voulu écrire des drames, mais des *drames musicaux*, c'est-à-dire des drames qui non seulement nous présentent les actions et les pensées des personnages, mais expriment encore leurs *émotions*, et nous offrent ainsi le fond même de leurs âmes. Tout le reste, choix de sujets mythiques ou légendaires, coupes de scènes, procédés de composition et de déclamation, tout cela est accessoire, ou plutôt tout cela est subordonné à cette

idée fondamentale; une seule chose importe, c'est que le sujet permette à l'auteur de nous montrer le fond de l'âme de ses personnages, et ainsi de provoquer en nous au plus haut degré l'émotion dramatique. Suivant pas à pas l'œuvre de Wagner, depuis la *Défense d'aimer* jusqu'à *Parsifal*, M. Chamberlain nous fait assister à l'évolution de cette idée. Et il n'y a pas une scène, dans ces drames, dont il ne nous explique *le pourquoi*.

Son livre est ainsi le véritable *guide* à travers l'œuvre wagnérienne. C'est un très beau livre, un de ceux qui sont assurés de garder toujours tout leur prix. Si vous ne connaissez pas les œuvres de Wagner, lui seul vous aidera à les connaître : et si vous les connaissez, lui seul achèvera de vous les faire comprendre. Je n'y ai point trouvé, pour ma part, une ligne à contester : de la première à la dernière page, ce sont bien les intentions de Wagner qu'y a exposées M. Chamberlain, telles que la lecture de ses *Écrits théoriques*, jadis, me les avait fait entrevoir. Et avec quelle clarté il les a exposées, avec quelle précision passionnée, avec quel mélange constant d'enthousiasme et de sang-froid !

***

Oui, Wagner a été toute sa vie un auteur dramatique. Toujours il s'est défendu d'être traité comme un musicien, et l'exécution dans les concerts de certains fragments de ses drames lui a toujours paru un fâcheux contresens. Et il n'y a pas à prétendre que tout cela était pure affectation, qu'en réalité Wagner était tout à sa musique, que, sous prétexte de mythes et de symboles, il cherchait seulement à séduire les sens par la délicieuse caresse de ses mélodies. C'est, vous le savez, ce qu'a prétendu Nietzsche ; et bien d'autres l'ont prétendu aussi, qui avaient vécu dans la familiarité du génie de Wagner. Mais ils se trompaient, et le livre de M. Chamberlain le démontre irréfutablement. Wagner a été, en toute sincérité, un auteur dramatique ; du plus profond de son cœur, il a voulu offrir au monde, non pas une musique sensuelle, mais des drames, de grands drames pleins de vie, de passion, et de vérité. Et ce que l'on serait tenté de prendre dans son œuvre pour des ruses de musicien, sincèrement il y a vu des moyens d'action théâtrale.

Toute discussion sur ce point me paraît dorénavant impossible. Ce n'est point pour cajoler nos oreilles, c'est pour nous attendrir au tragique destin de Wotan que Wagner a écrit la *Walküre*, *Siegfried*, et le *Crépuscule des Dieux*.

Et, de fait, il y avait en lui un grand poète, et l'action de ces drames est émouvante et forte. Mais avec tout cela j'ai beau faire : d'année en année Wagner musicien m'intéresse davantage au détriment de Wagner dramaturge. En vain je me dis que cette adorable musique a été destinée à m'attacher à l'action d'un drame, ou plutôt à constituer l'essence de cette action. L'action m'ennuie, dès que j'entends la musique. J'oublie Wotan et Brunehilde, et Tristan, et Hans Sachs, pour me laisser enchanter de cette seule musique, la plus sensuelle qui soit, et non point céleste, mais en quelque sorte infernale, car elle me grise et m'affole comme un philtre pervers.

C'est que Wagner, peut-être, aura été *lui-même* la victime de ce *pouvoir magique* qu'il portait en lui. *Très sincèrement* il aura voulu écrire des drames, faire vivre des âmes humaines d'une vie artistique parfaite, sans s'apercevoir que sa musique lui tenait trop au cœur pour pouvoir nous traduire autre chose que son propre cœur. Et ainsi, dans le livret, Tristan, Siegfried, Hans Sachs, Parsifal nous paraissent des êtres vivants, et la profonde poésie de leurs émotions nous pénètre profondément. Mais au théâtre, dès que la musique essaie de nous attacher tout à fait à eux, elle nous en détache, tant elle est caressante, et berçante, et ensorce-

lante, tant nous avons de plaisir à nous perdre en elle. Telle est du moins l'impression qu'elle me donne. Une sonate de Beethoven (pour ne point parler d'un opéra de Mozart ou de *Fidelio*) me produit un effet plus dramatique que les *Maîtres Chanteurs*. J'y sens plus de vraie vie, une passion plus profonde. Mais il n'y a pas un recoin de mes nerfs qui ne vibre dès les premières notes des *Maîtres Chanteurs;* et pas un moment, jusqu'à la fin de la pièce, je n'ai le loisir de me demander ce que souffre Hans Sachs, ni quelle est la véritable formule de l'idéal artistique. Mythe, symbole, action, tout disparaît dans cet océan de douceur et de volupté. Et ce n'est point assurément ce qu'a voulu Wagner. Mais pourquoi avait-il tant de musique en lui, et de cette musique maligne, qui ôte la raison à quiconque l'écoute ?

1894

CHAPITRE II

UNE NOUVELLE BIOGRAPHIE DE RICHARD WAGNER[1]

I

Le nouvel ouvrage de M. Chamberlain est avant tout un livre d'étrennes : je veux dire que les images y tiennent autant de place que le texte, et qu'il n'y a personne si ignorante des questions musicales qui ne puisse être assurée d'y prendre plaisir. Une vingtaine de portraits de Richard Wagner, presque tous inédits, et datant des époques diverses de sa vie, nous font assister aux transformations successives d'une physionomie toujours étrangement volontaire et sensuelle, mais dont la véritable beauté ne pouvait manquer, hélas ! d'échapper aux photographes, et aux peintres eux-mêmes : car elle résultait moins de la forme des traits que de leur mouvement,

1. *Richard Wagner*, par M. HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN. Munich. 1896.



RICHARD WAGNER VERS 1845

et de l'infinie variété de leur expression. A ces traits d'abord un peu durs, et d'un dessin trop marqué, l'âge, cependant, et la préoccupation constante du beau, avaient fini par donner une harmonie pleine de grâce et de majesté. Que l'on compare, à ce point de vue, dans le livre de M. Chamberlain, la photographie faite en 1883, quelques semaines avant la mort de Wagner, avec le portrait que peignit de lui M. Lenbach en 1874. C'est bien toujours le même visage aux arêtes accentuées, avec son grand nez impérieux, ses lèvres fines, et son menton en saillie : mais quelques années ont suffi pour le transfigurer. Toutes les lignes se sont purifiées; la fiévreuse agitation de naguère s'est adoucie, décidément calmée ; on sent que le héros est devenu un dieu.

La lutte fut longue et rude, qui précéda cette apothéose. Et c'est encore un des mérites du livre nouveau de M. Chamberlain, que la plus grande partie des images qu'il nous offre éclairent pour nous le récit de cette lutte glorieuse. Depuis les portraits de la mère, de l'oncle, du frère et de la sœur, et de la première femme de Richard Wagner, jusqu'aux portraits des principaux *patrons* de l'entreprise de Bayreuth, c'est une abondante série de documents qui se déroule devant nous, expressément destinée à

nous faire mieux connaître la vie et l'œuvre d'un des hommes, à coup sûr, les plus considérables du siècle. Elle nous présente, tour à tour, les amis que Wagner a rencontrés sur sa route, les lieux qu'il a habités, les décors où il a placé l'action de ses drames. Presque toutes ces images, d'ailleurs, sont publiées là pour la première fois, Mme Wagner ayant mis à la disposition de M. Chamberlain les précieuses collections de Wahnfried; et plusieurs d'entre elles joignent à leur intérêt documentaire une réelle valeur artistique, ainsi l'admirable *Liszt jeune* dessiné par Ingres, et ces trois grands portraits de *Beethoven*, de *Schiller*, et de *Schopenhauer*, qui ornaient, à Bayreuth, le cabinet de travail de Richard Wagner.

Des nombreux autographes du maître, reproduits en fac-similé, je dirai seulement que M. Chamberlain s'est réservé de les choisir lui-même, et qu'il a mis à leur choix un soin tout particulier : de telle sorte qu'il n'y a pas un de ces autographes qui ne joue, lui aussi, un rôle défini dans l'ensemble du livre. Tantôt c'est un des passages les plus mémorables des *Écrits théoriques* qui nous est donné tel qu'il est directement sorti de la plume de Wagner; tantôt c'est l'ébauche d'un développement musical, ou au contraire la dernière copie. Et M. Chamber-

lain a en outre exigé (il nous en prévient dans sa préface) que fussent éliminés de l'illustration de son livre les portraits d'acteurs, et les reproductions de caricatures. Il a pensé — avec combien de raison ! — que les documents de ce genre ne pouvaient servir qu'à distraire l'attention du lecteur, sans lui rien apprendre en échange qui méritât d'être su. Aussi bien, les caricatures dont Wagner fut l'objet ne sont-elles pour la plupart qu'un témoignage assez banal — et vraiment superflu — de la sottise humaine ; et quant à ce qui est des acteurs chargés de créer les rôles wagnériens, ceux-là seuls ont réussi à les bien créer qui ont docilement subi, jusque dans les moindres détails, les instructions du maître. Cet homme extraordinaire a été l'unique acteur de ses drames, de même qu'il en a été le musicien, le poète, et le peintre, et le metteur en scène.

Quel dommage seulement que M. Chamberlain n'ait pas étendu sa sévérité jusqu'à la partie décorative et, en quelque sorte, symbolique, de l'illustration de son livre ! Je ne crois pas avoir vu jamais des encadrements d'un goût aussi détestable que ceux dont M. Otto Eckmann a entouré, à tort et à travers, dans ce gros livre, titres, portraits, et reproductions de tableaux. Encore ses encadrements ne manquent-ils que de goût, tan-

disqu'il y a telles des compositions reproduites dans le livre — les scènes wagnériennes de M. Hendrich, par exemple — qui sont un défi à toutes les conventions admises jusqu'à présent, parmi les hommes, touchant le dessin et la perspective. Et cela quand on aurait pu choisir dans l'œuvre lithographique de M. Fantin-Latour tant de pièces d'un métier admirable, si profondément wagnériennes par l'harmonieuse sensualité de lignes à la fois indécises et pures!

Mais on a vite fait d'oublier le fâcheux effet de ces quelques images, lorsque, après avoir feuilleté le livre, on commence à le lire, et qu'on voit surgir devant soi, évoquée avec une vérité et un art excellents, la vivante figure de Richard Wagner. Figure complexe et mobile, dont le véritable caractère avait échappé jusqu'ici aux critiques et aux biographes, aussi bien qu'aux peintres! Seul M. Chamberlain est parvenu à s'en approcher. Mais aussi connaît-il, mieux que personne aujourd'hui, l'œuvre et la vie de Wagner; et il n'y a personne non plus qui soit plus apte à nous les faire connaître. Car, pour parler et écrire l'allemand avec une perfection absolue, il n'en a pas moins gardé de son origine anglaise une netteté de vues, un besoin constant de clarté et de précision, un sûr et solide bon sens qui le préservent des hypothèses

fantaisistes, des complications inutiles, et le conduisent d'instinct vers la réalité. Sans compter que dès le premier jour il s'est proposé pour unique objet, dans ses études wagnériennes, non point la justification d'une thèse, ni le développement d'une idée préconçue, mais la recherche patiente et impartiale des faits, la reconstitution aussi fidèle et aussi complète que possible de la vie, de la pensée, et du caractère de Richard Wagner.

Le livre qu'il vient de publier ne nous offre malheureusement encore qu'une esquisse de ce grand travail. C'est avant tout, comme je l'ai dit, un livre d'étrennes, expressément dégagé de toute spécialité, destiné à pouvoir être lu et compris de chacun. L'auteur nous avertit, dans sa préface, que son intention n'a pas été de faire une biographie de Wagner, mais plutôt « quelque chose comme une image », un croquis sommaire, tel seulement qu'il permît au lecteur de se représenter, dans leurs traits essentiels, l'homme et son œuvre. Et de fait c'est bien un premier croquis que nous avons sous les yeux, ou, si l'on veut, la maquette du monument que nous a promis M. Chamberlain. La vie, le caractère, et la pensée de Wagner nous y apparaissent réduits à quelques grandes lignes : et tout

le détail est à dessein omis, les menus événements, les questions techniques, les déductions secondaires. Mais avec quelle netteté, en revanche, ces grandes lignes se montrent à nous, et dans quelle lumière imprévue ! Il n'y a pas un des chapitres du livre de M. Chamberlain qui ne projette un jour nouveau sur quelque partie d'un sujet qu'on pouvait croire, cependant, amplement connu.

Connu, il l'était en effet : mais tous les auteurs qui s'en étaient occupés avaient, à leur insu, pris leur point de départ dans leurs impressions personnelles. Ils nous avaient présenté de Wagner l'image qu'ils s'en formaient à leur gré, une image où la fantaisie avait plus de part que l'étude impartiale des faits. Ici, au contraire, c'est Wagner qui, directement, se transmet à nous. Ou plutôt nous le voyons tel qu'il s'est vu lui-même ; et nous aurions à nous demander ensuite s'il s'est bien vu tel qu'il était. Mais du moins nous connaissons désormais exactement, suivant l'expression de M. Chamberlain, « son dedans, » les véritables intentions qui ont dirigé sa vie. Et combien ces intentions véritables diffèrent de celles qu'on lui a, d'ordinaire, prêtées, c'est ce que pourrait prouver, à lui seul, le chapitre où M. Chamberlain nous expose la *Doctrine artistique de Richard Wagner*. Tout y est rigou-

reusement appuyé sur des citations de Wagner; et tout, cependant, y est nouveau, depuis la théorie du rôle social de l'art jusqu'à cette affirmation capitale : que le drame, tel que l'a rêvé Wagner, était essentiellement un drame *musical*, que la musique ne s'y bornait pas à accompagner l'action, mais en constituait l'essence même, et qu'enfin ce n'est point Sophocle ni Gluck, mais Mozart et Beethoven qui sont les prédécesseurs immédiats de Wagner.

Cette affirmation, reprise, développée, et mise définitivement en lumière dans d'autres parties de l'ouvrage de M. Chamberlain, en constitue, à mon avis, le point le plus important, et ce serait assez d'elle seule pour donner à tout l'ouvrage infiniment de prix. Mais à côté d'elle il y en a cent autres qui vont, comme celle-là, à l'encontre des idées reçues, qui reposent, comme elle, sur l'autorité même de Wagner, et dont il sera dorénavant impossible de ne pas tenir compte.

Et puisque la place m'est trop mesurée pour que je puisse songer à donner une juste idée du livre entier, et puisque aussi bien M. Chamberlain lui-même ne se tient pas quitte envers nous d'une étude plus vaste et plus détaillée, ce sont quelques-unes de ces *nouveautés* de son livre que je voudrais signaler, me réservant d'esquisser plus tard, à mon tour, une image d'ensemble

de l'œuvre et de la personne de Richard Wagner.

II

Le livre de M. Chamberlain est divisé en trois grandes parties, consacrées, la première à la vie, la seconde à la doctrine, et la dernière à l'œuvre artistique de Wagner. Division, comme l'on voit, très nette et très rationnelle, mais qui suffirait déjà pour nous empêcher de considérer ce remarquable ouvrage comme une étude définitive. Car autant il est commode d'établir des distinctions de ce genre dans un résumé, et que l'on destine à la vulgarisation, autant une pareille méthode est fâcheuse lorsque l'on veut pénétrer à fond dans l'intimité d'une œuvre, ou d'une vie. Il n'y a point de création si objective qui ne demande, pour être bien comprise, d'être reportée à la date où elle fut produite, et considérée au contact des circonstances parmi lesquelles elle est née. J'admets volontiers que, de toutes les influences dont on a prétendu faire dériver la genèse des œuvres d'art, aucune, ni la race, ni le milieu, ni le tempérament, n'agisse d'une façon immédiate et nécessaire; mais chacune d'elles a sa petite part d'action, et davantage encore l'in-

fluence du moment et des circonstances. Et je souhaiterais qu'au lieu de séparer l'étude d'une œuvre de l'étude de la vie de son auteur, on rapprochât, on mêlât ces deux études plus étroitement qu'on ne l'a fait jusqu'ici; qu'on essayât de reconstituer aussi exactement que possible la naissance de l'œuvre, en rattachant à des événements extérieurs, aux sentiments, aux pensées de l'artiste, chacune des phases successives de sa production. A cette condition seulement la biographie des grands hommes aurait une raison d'être; et notre connaissance de l'œuvre elle-même y gagnerait en solidité, sans que la liberté de nos jugements en fût le moins du monde entravée.

C'est d'ailleurs ce qu'a bien vu M. Chamberlain : et tout en séparant, pour la clarté de son esquisse, les trois aspects sous lesquels il a considéré Wagner, il a pris soin d'établir dans chacune des parties de son livre une série de points de repère, qui permettent de la relier aux deux autres parties. Ainsi, par exemple, dans le résumé qu'il a fait de la vie de Wagner, il s'est expressément attaché à dégager, des faits, l'influence qu'ils ont pu avoir sur la pensée et sur l'œuvre. Les seuls événements qu'il rapporte sont ceux qui lui paraissent avoir contribué d'une façon notable à l'évolution intellectuelle

de Wagner ; et de là vient que sa biographie, qui tient en vingt pages, nous renseigne mieux que de gros volumes employés à l'étude du fait pour le fait.

« Par un étrange caprice de la destinée, nous dit-il, la vie de Wagner s'est trouvée partagée en deux parties symétriques et égales. Trente-cinq ans après sa naissance, trente-cinq avant sa mort, un changement s'est produit dans sa carrière, si radical et si décisif, qu'il a profondément modifié à la fois sa condition matérielle et son développement intérieur. Le 9 mai 1849, à la suite de l'insurrection de Dresde, où il avait pris part, Wagner s'est vu forcé de quitter l'Allemagne. Et de cet exil a daté pour lui une existence nouvelle, dont l'évolution s'est poursuivie jusqu'à sa mort, trente-cinq ans après.

« Jusqu'en 1849, Wagner avait vécu dans notre société, et en avait été un membre normal, comme chacun de nous. A vingt ans il s'était choisi un métier, celui de chef d'orchestre, et il s'était élevé dans ce métier jusqu'à la fonction, éminemment honorable, de premier chef d'orchestre du Théâtre Royal de Dresde. Depuis le 9 mai 1849, jamais plus Wagner n'a occupé aucun emploi ; et cela par principe. « J'ai résolument tourné le dos à un monde auquel j'avais cessé d'appartenir, » écrit-il lui-même. Il a

tourné le dos au monde pour pouvoir désormais se donner tout entier à soi-même; il a renoncé à tout emploi pour mettre tout son talent de musicien au service de son œuvre de création poétique. Et il est devenu libre, émancipé à la fois de la servitude matérielle et des conventions qui pesaient sur son art. »

Chacune de ces deux grandes périodes de la vie de Wagner se divise, à son tour, en quatre sections, que M. Chamberlain étudie successivement, après les avoir d'abord résumées dans un petit tableau si précis et si net que je ne puis m'empêcher de le transcrire tout entier :

I. — 1 (1813-1833). Séjour dans la patrie saxonne (Dresde et Leipzig). C'est la période de la première jeunesse, de l'éducation initiale, des essais dans les divers domaines de la poésie et de la musique, aboutissant au choix définitif de la carrière de compositeur d'opéras (Œuvres : une grande tragédie et un opéra pastoral).

— 2 (1833-1839). Premiers voyages. Entrée dans la vie active. Wagner remplit les fonctions de chef d'orchestre dans différents théâtres de province (Würzbourg, Magdebourg, Kœnigsberg, Riga). Il apprend à fond la technique du théâtre (Œuvres : *les Fées* et *la Défense d'aimer*).

— 3 (1839-1842). Premier séjour à l'étranger (Paris). Vaines tentatives pour se frayer un chemin (Œuvres : *Rienzi* et *le Hollandais volant*).

— 4 (1842-1849). Wagner est chef d'orchestre à Dresde, dans un des principaux théâtres de l'Allemagne. Il achève son éducation artistique (Œuvres : *Tannhæuser* et *Lohengrin*).

II. — 1 (1849-1859). L'exil. Séjour à Zurich. Entrée

dans la pleine et consciente maturité. Wagner fixe dans ses écrits les fondements de sa doctrine. Il renonce définitivement au genre de l'opéra.

— 2 (1852-1866). Seconde période de voyages. Wagner fait exécuter ses œuvres dans diverses grandes villes (Paris, Vienne, Munich). Il essaie de nouveau de se rapprocher du théâtre moderne pour la réalisation de son idéal dramatique ; et de nouveau il échoue.

— 3 (1866-1872). Troisième séjour à l'étranger (Triebchen, près de Lucerne). Wagner se tient absolument éloigné du monde.

— 4 (1872-1883). Bayreuth. Construction du théâtre. Inauguration des fêtes.

Pour ce qui est des œuvres datant de cette seconde période, les *Maîtres Chanteurs*, *Tristan et Isolde*, l'*Anneau du Nibelung*, et *Parsifal*, M. Chamberlain estime qu'on ne saurait les rattacher à des époques distinctes, Wagner les ayant toutes longtemps portées en lui avant de les écrire, et ayant en quelque sorte travaillé à toutes simultanément. Et de fait M. Chamberlain a les dates pour lui : elles prouvent que le premier des drames de Wagner qui ait été joué, *Tristan et Isolde*, a été conçu après les trois autres, que la première idée des *Maîtres Chanteurs* (joués en 1867) remonte à 1845, et celle de *Parsifal* (joué en 1882) à 1854. Mais c'est ici qu'un examen plus approfondi des circonstances serait, je crois, d'un intérêt tout spécial, et permettrait de substituer à ces dates sommaires d'autres dates

plus instructives. Car M. Chamberlain a beau nous démontrer que *Parsifal* a été conçu presque en même temps que l'*Anneau du Nibelung* et que *Tristan et Isolde :* nous persistons à penser que *Parsifal* n'aurait pas été tel qu'il est si Wagner ne l'avait point écrit après ses autres drames ; et de même *Tristan*, et les *Maîtres Chanteurs*, nous paraissent bien correspondre à des moments précis de la vie de Wagner. La date où ils ont été conçus est assurément importante à savoir : mais nous sentons que leur vrai caractère consiste moins encore dans leur sujet et leur plan que dans la forme spéciale dont Wagner les a revêtus : et cette forme est le produit de circonstances spéciales, que nous aimerions à connaître.

Mais il est temps que, cessant de demander au livre de M. Chamberlain des détails que ses limites mêmes lui interdisent de nous fournir, nous essayions plutôt de noter quelques-uns des renseignements précieux dont il est rempli.

Nous y voyons d'abord comment Wagner est, en quelque sorte, né pour le théâtre. Son père, Frédéric Wagner, aimait le théâtre d'un amour si passionné que, ne pouvant renoncer lui-même aux fonctions qu'il occupait près du tribunal civil de Leipzig, il engageait tous ses amis à

devenir acteurs. Il mourut six mois après la naissance de son fils Richard ; et quelques mois après sa veuve se remariait avec l'acteur Geier, un de ceux précisément à qui Frédéric Wagner avait communiqué sa passion pour l'art dramatique. Ce Geier paraît d'ailleurs avoir été un des hommes les plus remarquables de son temps : à la fois poète, peintre, acteur et musicien. Il servit de père au petit Richard, dont le frère aîné et les trois sœurs étaient entrés, à leur tour, dans la carrière du théâtre. Et ce fut sous sa direction, et sous celle d'un oncle paternel, Adolphe Wagner, écrivain des plus distingués, que l'enfant reçut son éducation première.

Une éducation excellente, toute classique, et non pas restreinte à l'étude d'un seul art, comme avaient été celles de Mozart et de Beethoven. A Dresde, à Leipzig, il suivit les cours des professeurs les plus renommés, acquit en particulier une connaissance approfondie des langues anciennes, et fut ensuite, à l'Université de Leipzig, un des meilleurs étudiants de la section de philosophie. Mais déjà son goût pour le théâtre s'était clairement affirmé. A seize ans, il avait écrit les paroles et la musique d'une *Pastorale dramatique;* à dix-neuf ans, il avait composé un opéra, *le Mariage:* sans compter une tragédie, et un certain nombre d'œuvres purement musica-

les, dont il nous dit lui-même qu'elles n'étaient pour lui qu'un exercice, son unique ambition étant de produire de la musique de théâtre.

A vingt ans, en 1833, il débuta dans la profession de chef d'orchestre, à Würzbourg, où son frère était régisseur. Il remplit ensuite les mêmes fonctions à Magdebourg, à Kœnigsberg, enfin à Riga, où l'on a gardé le souvenir de représentations modèles, organisées par lui, des opéras de Mozart et du *Joseph* de Méhul. « Et cette période de voyages, nous dit M. Chamberlain, ne pouvait manquer d'avoir une grande action sur son développement artistique. Elle avait enrichi son expérience technique des choses du théâtre : elle lui avait fait connaître les conditions d'existence spéciales des théâtres allemands ; elle lui avait permis d'approfondir la *matière* dramatique et musicale dont il devait un jour tirer profit pour la réalisation de son idéal. Enfin elle lui avait révélé l'Allemagne, sa patrie, avec la variété de ses caractères locaux. »

A Kœnigsberg, Wagner s'était marié avec une jeune actrice, Wilhelmine Planer ; et ce fut avec elle qu'il vint, en 1839, à Paris, pour y tenter la fortune. Il n'y trouva rien qu'une noire misère, si obstinée, si dure, que c'est elle — il l'avoue lui-même — qui acheva de faire de lui un révolutionnaire. Il rêva dès ce moment une trans-

formation radicale des conditions artistiques et sociales de son temps : et c'est à Paris qu'il prit clairement conscience de sa destinée.

Il y acquit en même temps la certitude d'une vérité artistique dont il n'avait eu jusqu'alors que le pressentiment : il comprit la nécessité, pour les œuvres dramatiques et musicales, d'une exécution aussi parfaite que possible. « L'exécution de la *Symphonie avec Chœurs* au Conservatoire (après trois ans d'études), l'interprétation impeccable des quatuors de Beethoven, la manière infiniment minutieuse et soigneuse dont se faisaient les répétitions au Grand Opéra, tout cela fut pour lui autant de leçons dont l'effet devait se retrouver, trente ans plus tard, au théâtre de Bayreuth. »

Enfin l'éducation artistique de Wagner put s'achever à Dresde, où, comme l'on sait, il tint durant sept ans, de 1842 à 1849, l'emploi de chef d'orchestre au théâtre de la Cour. « Le matériel de ce théâtre était le meilleur de l'Allemagne ; l'orchestre, au témoignage même de Wagner, incomparable, ainsi que les chœurs, merveilleusement dirigés par Fischer. Parmi les chanteurs, Tichatchek, le *héros des ténors*, et la grande Schrœder-Devrient, l'artiste dramatique la plus géniale qui ait jamais paru sur la scène allemande. » Tout ce qui lui restait à apprendre

de son métier, Wagner l'apprit là : et il y apprit aussi que, même dans les conditions les plus favorables, il n'y avait rien à espérer des théâtres allemands pour l'art tel qu'il le rêvait. « Vainement j'essayai, nous dit-il, d'introduire des réformes, de remporter au moins quelques victoires partielles sur l'esprit de routine, d'ignorance, et de mauvais vouloir qui régnait là comme partout. Mes efforts échouèrent, et je dus enfin me convaincre que le plus sage parti était pour moi de me désintéresser tout à fait de ces institutions frivoles .»

Survint cette insurrection de mai 1849, où Wagner prit résolument contre la Prusse le parti des insurgés, ce qui lui valut, non point, comme on l'a dit, une condamnation à mort, mais un long exil, et l'entrée dans une vie nouvelle. Déjà précédemment M. Chamberlain avait élucidé le problème historique du rôle joué par Richard Wagner dans cette insurrection : rôle qui, toute vérification faite, se réduit en somme à fort peu de chose. Wagner était profondément révolutionnaire, plus profondément peut-être qu'aucun des chefs de l'insurrection, car il rêvait une transformation complète de la société présente. Mais la politique actuelle ne l'intéressait pas ; la révolution telle qu'il l'entendait n'avait rien à espérer d'un soulèvement armé; et tous

les récits des témoins peuvent se résumer, sur cet épisode de sa vie, dans l'affirmation de Bakounine disant à ses juges que « pas un moment il n'avait pris au sérieux le rôle révolutionnaire de ce songe-creux de Wagner ».

Le chef d'orchestre du Théâtre Royal n'en fut pas moins contraint à s'enfuir, après l'échec de l'insurrection. De ce séjour à Dresde datent ses deux grands opéras, *Tannhæuser* et *Lohengrin*, la première esquisse des *Maîtres Chanteurs*, le projet primitif de l'*Anneau du Nibelung*, et le plan d'un drame chrétien, *Jésus de Nazareth*.

Après un court passage à Paris, Wagner s'installe à Zurich, où il reste dix ans, jusqu'en 1859, tout entier à son rêve de rénovation artistique. C'est durant ces années d'exil que lui viennent enfin des amis qui comprennent sa valeur et le soutiennent de leur mieux : Liszt, Richard Pohl, Brendel, Bulow, Franz Muller, Uhlig, les premiers wagnériens. Encouragé, soutenu par leur amitié, Wagner se met au travail : et d'abord, durant deux longues années, il s'efforce de parvenir « à la pleine conscience de son idéal ». C'est de cette période que datent ses principaux *Écrits théoriques* : l'*Art et la Révolution*, l'*Œuvre d'Art de l'avenir*, *Opéra et Drame*, la *Communication à mes amis*, toutes œuvres écrites surtout pour se rendre à soi-même un compte

plus précis d'une doctrine jusque-là seulement entrevue. Puis vient la période de production musicale : et ce sont tour à tour les trois premières parties de *l'Anneau du Nibelung*, puis *Tristan*, et *Parsifal*, qui prennent forme dans la pensée de Wagner. A cette période se rattache encore un des événements les plus mémorables de sa vie : la connaissance qu'il fait, au printemps de 1854, de la doctrine philosophique de Schopenhauer. « Ce fut pour moi, dit-il, comme un présent du ciel dans ma solitude. »

De 1859 à 1866, Wagner tente un nouvel effort pour réaliser, par les moyens ordinaires du théâtre, l'idéal d'art qu'il porte désormais clairement formulé en lui. Des occasions s'offrent de se faire jouer à Paris, puis à Vienne, puis à Munich : il sort pour quelque temps de sa retraite reprend goût à la vie active.

A Paris, c'est, le 13 mars 1861, l'inoubliable représentation de *Tannhæuser*. « Mais lorsque l'on voit, dit M. Chamberlain, la part prise par les Allemands à cette scandaleuse aventure, lorsque l'on s'aperçoit que l'échec de *Tannhæuser* à Paris ne fut point le fait du grand public, mais de la tyrannie de la petite presse et des barons de la finance, et lorsqu'on songe enfin à toutes les amitiés que rencontra Wagner dans cette ville étrangère, on ne peut s'empêcher de pro-

tester contre l'idée, aujourd'hui si répandue chez nous, que la France a montré moins d'intelligence que l'Allemagne pour l'œuvre wagnérienne. C'est sur le désir exprès de Napoléon III, et sans la moindre sollicitation de la part de l'auteur, que fut décidée la représentation de *Tannhœuser*, et cela à un moment où l'intendant de l'Opéra de Berlin hésitait encore à laisser jouer des ouvrages de Wagner. Celui-ci d'ailleurs ne tarit pas en éloges sur la bonne volonté que lui a témoignée tout le personnel de l'Opéra, et sur le plaisir qu'il a eu de pouvoir enfin assister à une exécution un peu parfaite de l'une de ses œuvres. « Tout ce « que je demandais je l'obtenais aussitôt, sans « égard à la dépense : et la mise en scène était « réglée avec un soin dont jamais jusque-là je « n'avais eu l'idée. » Et il loue ensuite le public parisien de « sa bienveillance », du « sentiment « de justice qu'il a trouvé chez lui ». Aussi la représentation de *Tannhœuser* ne lui a-t-elle laissé — c'est lui encore qui le dit — que les souvenirs les plus agréables. « C'est en effet à Paris que, pour la première fois, un groupe d'hommes intelligents et instruits a reconnu en lui autre chose qu'un simple musicien, et s'est expressément rangé autour de lui comme autour du représentant d'un nouvel idéal. »

Rien de pareil à Vienne, ni même à Munich,

où la représentation de *Tristan et Isolde*, imposée par le roi de Bavière, — et qui fut au reste, elle aussi, une représentation modèle, — ne valut en fin de compte à Wagner que mille ennuis et mille déceptions. Aussi est-ce avec joie qu'il revint en Suisse en 1865, bien résolu désormais à n'avoir plus affaire qu'à un théâtre où il serait le maître absolu. Six ans il vécut dans un isolement délicieux, les six années, à coup sûr, les plus tranquilles et les plus heureuses de sa vie. Il produisit les *Maîtres Chanteurs* et *Siegfried*, le *Crépuscule des Dieux* et son étude sur *Beethoven*, celui de tous ses écrits où il a le plus profondément exprimé ses sentiments intimes.

Il n'avait plus désormais qu'un désir : de faire jouer, ne fût-ce qu'une seule fois, l'œuvre monumentale qu'il venait de créer. Et l'on sait comment il lui fut donné, en 1872, de réaliser ce dernier désir. Dès le mois de janvier de cette année, la construction du théâtre de Bayreuth était décidée; en avril, Wagner et sa famille s'installaient à Bayreuth; et le 22 mai avait lieu la pose de la première pierre. Les événements qui suivirent, la représentation de l'*Anneau du Nibelung* en 1876, l'insuccès matériel de cette première tentative, la glorieuse revanche de *Parsifal* en 1882, la maladie et la mort de Wa-

gner, ce sont choses trop connues pour que nous ayons à y revenir. M. Chamberlain a d'ailleurs consacré un chapitre entier à l'histoire du théâtre de Bayreuth; on pourra y trouver, avec une foule d'illustrations et de fac-similés, les renseignements les plus sûrs et les plus précis.

III

La seconde partie traite de la doctrine de Richard Wagner. C'est assurément, de tout l'ouvrage, la plus originale, celle qui contient le plus grand nombre d'aperçus nouveaux; mais c'est aussi, de tout l'ouvrage, la partie dont il serait le plus malaisé de faire un résumé, car elle n'est elle-même qu'un résumé très succinct des onze tomes des *Écrits théoriques* et de la volumineuse correspondance du maître allemand; et sa première originalité est précisément qu'on y voit exposées dans l'ordre déductif le plus rigoureux des idées que Wagner a semées un peu au hasard, et plutôt pour son usage propre que pour l'édification du lecteur. Je ne puis m'empêcher, cependant, de signaler tout au moins quelques passages des chapitres consacrés à la politique, à la philosophie, et à la morale wagnériennes.

En politique, le programme de Wagner tient

tout entier dans cette formule : un peuple libre sous un monarque absolu. « *C'est dans la personne du roi que l'État réalise son plus haut idéal.* » Ou, en d'autres termes, mieux vaut la tyrannie d'un seul que la tyrannie de plusieurs, puisque aussi bien la société humaine ne peut se passer d'une direction. Et de même Wagner, tout en refusant de se soumettre à aucune des églises établies, a toujours énergiquement affirmé la nécessité d'une religion. De même encore il voyait dans la propriété individuelle une des plaies de l'état social moderne, sans admettre pour cela les doctrines socialistes. « *Tout mouvement politique, disait-il, aura désormais un caractère social; mais ceci doit être entendu dans un tout autre sens que ne l'entendent nos socialistes.* » Autant de thèses en apparence contradictoires : elles trouvent leur conciliation dans la doctrine philosophique et morale de Richard Wagner.

Dans le domaine de la philosophie, Wagner a eu deux maîtres : Feuerbach et Schopenhauer. Mais ni l'un ni l'autre, en réalité, ne lui ont donné autre chose que des formules, où il a fait entrer ses propres idées. De Feuerbach en particulier, M. Chamberlain a très clairement démontré que Wagner l'admirait sans presque l'avoir lu, et seulement parce qu'il le croyait l'adversaire

de la philosophie scolastique. L'influence de Schopenhauer a été sur lui infiniment plus profonde; mais il n'a connu Schopenhauer qu'en 1854, lorsque sa doctrine était déjà toute tracée, et qu'il l'avait même déjà exposée dans ses premiers *Écrits théoriques*. Et M. Chamberlain démontre par surcroît que, pour les principes essentiels de la doctrine, Wagner a refusé jusqu'au bout de subir la métaphysique de Schopenhauer. Il était, lui aussi, pessimiste; et lui aussi, en un certain sens, considérait le renoncement à la volonté comme la voie du salut. Mais il n'admettait point que la souffrance et le mal fussent, dans le monde, des éléments éternels. Et personne au contraire n'a affirmé avec plus de force la possibilité d'une *régénération*.

Notre société moderne, en effet, lui apparaissait comme une société dégénérée. C'était notre soi-disant civilisation qui, suivant lui, avait achevé d'éloigner l'homme de sa destination véritable, et parmi les causes principales de la dégénérescence il citait l'argent, le mélange des races, l'abus de la nourriture animale. D'où résultait, pour lui, une morale toute différente de celle de Schopenhauer une morale dont la *compassion* était, en vérité, le premier principe, avec le renoncement à la volonté égoïste, mais qui comportait ensuite une abondante série

d'actes, des actes désintéressés, charitables, uniquement destinés à la régénération de la société humaine. Et la plus noble et la meilleure de ces sources de rénovation était, pour Wagner, l'Art, sous la forme du drame *purement humain*.

IV

La troisième partie du livre est consacrée aux drames de Richard Wagner. M. Chamberlain y a repris quelques-unes des idées qu'il avait exposées déjà dans un ouvrage précédent, dont nous possédons fort heureusement, une excellente traduction française[1]. Le caractère essentiel des drames de Wagner est, suivant lui, d'être des *drames*, et que tout, action, poésie, et musique, y soit subordonné à ce seul sujet. Mais il me semble que, dans son livre nouveau, M. Chamberlain a marqué avec plus de relief encore que dans le précédent un autre caractère des drames de Wagner : leur caractère essentiellement *musical*, le rôle primordial qui y est assigné à la musique, seule chargée de l'expression, et de l'action même. « Si l'on considère

1. *Le Drame Wagnérien*.

depuis le début le développement artistique de Wagner, on s'aperçoit que l'unique progrès qui s'y produit consiste dans une extension, un renforcement constant du rôle de la musique. » Et M. Chamberlain nous dit en propres termes que c'est dans les opéras de Mozart qu'il convient de chercher les véritables prototypes du drame wagnérien. Vérité profonde et essentielle, et qui éclaire d'un jour absolument nouveau l'œuvre de Richard Wagner!

Mais je ne puis songer à suivre M. Chamberlain dans la savante et éloquente démonstration qu'il en fait. J'ai voulu seulement indiquer, par ces quelques exemples, la haute valeur et l'intérêt exceptionnel d'un ouvrage où il ne faut pas chercher, je le répète, une biographie détaillée de Richard Wagner, et moins encore une appréciation critique de son œuvre, mais l'« image » que ce grand homme nous a laissée de lui-même. Dans la préface de son livre, M. Chamberlain rend justice aux écrivains allemands qui se sont, avant lui, occupés de Wagner : mais jamais encore personne ne s'était aussi passionnément soucié de découvrir, en dehors de toute impression personnelle, ce qu'avaient été la véritable pensée, les véritables intentions de Wagner. Quant à savoir en quelle mesure cette pensée était juste et belle, et surtout jusqu'à quel

point ces intentions se sont trouvées réalisées dans l'œuvre artistique du maître de Bayreuth, ce sont des problèmes que M. Chamberlain a résolument écartés, l'unique objet de son livre étant de nous fournir des documents positifs et précis. A nous, désormais, de tirer de ces documents le parti qui nous conviendra, et de juger suivant nos goûts l'œuvre et la personne de Richard Wagner.

1896

CHAPITRE III

LES MÉMOIRES DE RICHARD WAGNER

ET LA FORMATION DE SON GÉNIE ARTISTIQUE

I

Il y avait à Leipzig, en 1831, un jeune étudiant d'une intelligence très vive et d'un cœur généreux, mais instinctivement possédé d'une exaltation fiévreuse et désordonnée qui inquiétait de plus en plus tout son entourage. Né à Leipzig le 22 mai 1813, quatre mois à peine avant la mort de son père, il avait été élevé d'abord, à Dresde, par le second mari de sa mère, le peintre, poète, et acteur Louis Geyer, qui n'avait rien négligé pour développer fructueusement les remarquables qualités naturelles d'un enfant que, sans doute, il avait le droit de regarder comme son propre fils; mais ce tendre protecteur était mort à son tour, quelques années plus tard, et le petit garçon s'était formé depuis

1. *Mein Leben*, par Richard Wagner, 2 vol. in-8 ; Munich, 1911.

lors un peu à l'aventure, dans des milieux assez mêlés où dominaient, surtout, les deux influences du théâtre et de la musique. Du moins sa mère, de très bonne heure, avait-elle tâché assidûment à le préserver de la première de ces deux influences ; et il n'y avait pas jusqu'à la musique dont la pauvre femme ne se fût longtemps efforcée d'interdire les approches à l'ardente curiosité de son fils, en raison de l'étroite parenté de cet art, — que d'ailleurs elle ne pouvait s'empêcher d'aimer infiniment, — avec celui du théâtre, qu'elle détestait et craignait plus que tout au monde. Si bien que le jeune Richard, revenu à Leipzig après la mort de Louis Geyer, s'était déjà essayé successivement aux sciences, aux lettres anciennes, et à la poésie, mais toujours avec cette impatience de toute discipline et cet irrésistible besoin de libre production personnelle qui, chaque fois, l'avaient amené à se fatiguer bientôt de la poursuite d'un objet trop difficile à atteindre. Lorsque la tourmente révolutionnaire de 1830 était venue donner aux étudiants de la cité saxonne une importance et un prestige imprévus, en leur permettant de se constituer les défenseurs attitrés de l'ordre social contre les agressions des émeutiers socialistes, le collégien émancipé n'avait plus eu d'autre rêve que de pouvoir se joindre

à ces jeunes « héros » ; et c'est ainsi que, faute de titres suffisants pour être autorisé à s'inscrire dans les facultés de philosophie ou de sciences, il avait eu l'idée de devenir « étudiant en musique ». Après avoir jeté au feu son grand drame romantique, *Leubald et Adélaïde*, il était allé suivre des cours d'harmonie, qui sur-le-champ l'avaient rebuté, et sur-le-champ, aussi, s'était mis à composer toute sorte d'*ouvertures* et de *symphonies*, où il avait imaginé d'employer des encres différentes pour accentuer le rôle distinct des divers groupes d'instruments. Enfin sa mère, — résignée maintenant à admettre et à encourager la vocation musicale de son fils, — l'avait décidé à recevoir des leçons régulières d'un professeur justement vénéré, le vieux Théodore Weinlich, qui, un siècle après Jean-Sébastien Bach, exerçait les mêmes fonctions de maître de chapelle de la célèbre église Saint-Thomas. Notre étudiant se rendait chez lui deux fois par semaine et, docilement, faisait mine d'écouter ses savantes explications des règles élémentaires du contrepoint : mais celles-ci avaient en réalité d'autant moins de chances de l'intéresser que toute musique, depuis quelque temps, commençait à lui devenir entièrement indifférente, remplacée désormais dans son cœur par une passion nouvelle. Ecoutons-le nous raconter lui-même,

avec sa simple franchise ordinaire, cet épisode, — ou plutôt cette crise décisive, — de sa destinée :

« En compagnie de tous ceux des étudiants qui n'avaient pu profiter des vacances de Pâques pour s'en retourner dans leurs familles, j'étais allé passer à la campagne trois jours et trois nuits, dont la plus grande partie avait été employée au jeu : car le jeu, dès la première nuit de notre expédition, avait jeté sur moi son attrait diabolique. Un groupe des plus parfaits vauriens d'entre nous, une demi-douzaine environ, s'étaient trouvés réunis, dès l'aube, dans la petite salle d'un cabaret, et y avaient fondé le centre d'une société de jeu qui, pendant le jour, s'était renforcée par l'arrivée d'autres camarades revenus de la ville. Un grand nombre venaient simplement pour voir si la partie durait toujours ; un grand nombre aussi s'en allaient après avoir gagné ou perdu : moi seul, avec la demi-douzaine des compagnons susdits, avais tenu bon, jour et nuit, sans démordre. Tout d'abord, j'avais été amené à prendre part au jeu par le désir de gagner les deux thalers que chacun de nous s'était engagé à payer pour les frais de l'excursion : à cela j'avais réussi, et alors je m'étais laissé emporter par l'espoir que je pourrais obtenir ainsi tout l'argent nécessaire pour

le paiement de mes dettes. Mais il en avait été de ce plan nouveau comme naguère de mon projet de composition musicale, lorsque j'avais espéré apprendre au plus vite tous les secrets de la musique en lisant la *Méthode* de Logier et puis m'étais vu arrêter par des obstacles inattendus : force m'avait été de reconnaître que la réalité ne s'accommodait pas de la hâte de mes désirs. Et, de cette manière, je restai, pendant près de trois mois, si profondément saisi de la rage du jeu quet outes mes autres passions se dépouillèrent entièrement de leur ancienne séduction pour moi. Ni la salle d'escrime, ni le cabaret, ni le terrain des duels ne me revirent plus ; tout le long du jour, je ne songeais qu'à découvrir un moyen quelconque de me procurer l'argent indispensable pour mon jeu de la soirée et de la nuit suivantes. En vain ma mère, qui d'ailleurs n'avait aucun soupçon de mon indigne conduite, s'ingéniait-elle de toutes ses forces à faire cesser mes sorties nocturnes ; quittant la maison vers midi, jamais je n'y rentrais qu'à l'aube du lendemain, en escaladant la porte de la cour, dont je n'avais pas pu me procurer la clef. Et, peu à peu, le désespoir de la malchance exalta ma passion jusqu'à la folie : indifférent à tout ce qui, jusque-là, m'avait le plus séduit dans la vie d'étudiant, absolument

insoucieux de l'opinion de mes anciens camarades, je me terrais dans les petits tripots de Leipzig, en compagnie des plus misérables rebuts de l'université.

« Enfin mon désespoir croissant m'inspira l'idée de suppléer à la chance par l'habileté. Il me sembla que le gain n'était possible qu'à la condition de mettre au jeu une somme importante ; et je résolus d'employer à cette tentative nouvelle le montant de la pension de ma mère, que j'avais été chargé de toucher. Bientôt, de tout l'argent que j'avais apporté, il ne me resta plus qu'un dernier thaler ; et l'émotion avec laquelle je finis par mettre encore, sur une carte, ce thaler-là, m'apparut comme entièrement nouvelle, parmi toutes les impression précédentes de ma jeune vie. Mais c'est que, avec ce dernier thaler, c'était tout mon avenir que je jouais : car, si je le perdais, je ne pouvais songer à rentrer dans ma famille, et déjà je me voyais m'enfuyant au hasard, dès l'aube, par les champs et les bois, comme l'enfant prodigue. Cette exaltation désespérée s'empara de moi avec tant de violence que c'est presque à mon insu que, ma carte ayant gagné une première fois, je laissai mon argent comme enjeu, à plusieurs reprises, pour les parties suivantes, jusqu'à un moment où je m'aperçus que mon gain s'était accru con-

sidérablement. Sans arrêt, maintenant, je gagnais. J'avais une telle confiance que je risquais les coups les plus hardis ; et puis, soudain, une sorte d'illumination se produisit en moi, et je compris clairement que c'était la dernière fois que je jouais. Ma chance était si évidente, si prodigieuse, que les banquiers se virent contraints d'arrêter la partie. Non seulement j'avais regagné, en quelques heures, tout l'argent perdu au jeu depuis plusieurs mois : je me trouvais avoir encore de quoi payer toutes mes autres dettes ! Et, en vérité, c'était une chaleur sacrée qui, de minute en minute, me remplissait pendant cette aventure. A chaque surcroît de ma chance, je sentais très nettement comme la présence d'un ange auprès de moi, me murmurant des paroles d'avertissement et de consolation. Une dernière fois, j'eus à escalader la porte de la cour pour rentrer dans ma chambre ; puis je tombai dans un profond sommeil, dont je ne me réveillai que tard, tout renforcé, et comme ressuscité à une vie nouvelle... Les diverses tentations qui m'avaient séduit jusque-là avaient, désormais, perdu pour toujours leur pouvoir sur moi. Le torrent tumultueux où je m'étais plongé depuis un an, et où j'avais failli me noyer sans espoir, m'apparut, tout d'un coup, à la fois dépourvu d'intérêt pour moi

et même absolument incompréhensible. Déjà la passion du jeu m'avait rendu indifférent à tout le reste des vanités de ma carrière d'étudiant ; délivré de cette passion, je me trouvai soudain transporté dans un monde tout autre, que mon esprit et mon cœur n'allaient plus cesser d'habiter depuis lors. »

Quelques jours après, le jeune homme retourne chez son maître Weinlich : mais là une seconde catastrophe l'attend, dont il nous avoue lui-même « qu'elle l'a bouleversé presque autant que l'avait fait celle de sa dernière nuit de jeu ». Doucement et paternellement, mais du ton le plus décidé, le vieux professeur lui signifie sa résolution de ne plus s'occuper d'un élève qui dédaigne ses leçons et ne tient aucun compte de ses remontrances. » Tout confus et profondément ému, je suppliai le vénéré vieillard de me pardonner, en lui promettant désormais une persévérance exemplaire. Enfin, le bon Weinlich, touché d'une contrition aussi imprévue, me demanda de revenir chez lui vers sept heures, l'un des matins suivants, afin de dresser sous ses yeux, jusqu'à midi, la charpente complète d'une fugue ; et, vraiment, il me consacra cette matinée tout entière, en prêtant une attention pleine de sages conseils et d'enseignements précieux à

chacune des mesures que je lui soumettais. Vers midi, il me congédia, avec mission de terminer chez moi la mise au point de la fugue ainsi esquissée ; et lorsque, ensuite, je lui présentai ma fugue terminée, il me montra, par manière de comparaison, un autre développement du même thème, qu'il venait de faire à mon intention. Ce travail en commun inaugura, entre l'aimable maître et moi, des relations infiniment affectueuses; et, pour lui, aussi bien que pour moi, depuis lors, la continuation de nos leçons devint le plus agréable des divertissements. J'étais émerveillé, pour ma part, de la rapidité avec laquelle s'écoulait le temps employé à ces études de contrepoint. Pendant deux mois, Weinlich me fit faire une nombreuse série de fugues, et m'accoutuma à toutes les formes les plus compliquées de la polyphonie ; de telle sorte que, un jour, ayant apporté à mon maître une double fugue très difficile et d'une élaboration très fournie, j'éprouvai un véritable saisissement à l'entendre me dire qu'il n'avait plus, désormais, rien à m'apprendre. Et comme, alors ni depuis, jamais je n'ai eu conscience d'aucun effort pénible pour me livrer à ce genre de travaux, il m'est arrivé bien souvent de me demander si, oui ou non, j'étais proprement un musicien « savant ». Le vieux Weinlich, d'ailleurs, ne

semblait pas accorder une importance très grande à ces choses qu'il m'enseignait, prises en soi, et c'est seulement comme une discipline indispensable qu'il s'attachait à me les recommander. « Selon toute vraisemblance, » me disait-il, « vous n'aurez guère l'occasion d'écrire jamais « ni fugues, ni canons ; mais ce que vous aurez « acquis, grâce à ces leçons, c'est un élément « salutaire d'indépendance personnelle. Grâce « à elles, vous pourrez dorénavant être vous-« même, avec l'assurance d'avoir toujours le « moyen de vous tirer des passages les plus « compliqués, si par hasard vous êtes forcé d'en « écrire ! »

Le fait est que, survenant à ce moment précis de la vie du jeune musicien, les leçons du vénérable successeur de Jean-Sébastien Bach ne pouvaient manquer d'avoir, pour sa carrière future, une importance capitale, — sauf peut-être pour lui à ne jamais être en état d'en apprécier pleinement toute l'étendue. Cette « rapidité sans trace d'effort », cette aisance merveilleuse avec lesquelles l'élève de Weinlich s'initiait aussitôt aux « formes les plus compliquées du contrepoint », c'était la suite naturelle de l' « illumination » singulière qui s'était produite en lui quelques jours auparavant, pendant la minute

tragique où, mettant sur une carte son dernier thaler, il avait *vu* que jamais plus il ne ressentirait l'émotion du jeu. Toute son âme, cette nuit-là, s'était comme purifiée et transfigurée, se délivrant du fardeau de ses passions précédentes, afin de pouvoir s'élancer plus librement, depuis lors, vers un objet nouveau. Son exaltation, jusque-là confuse et éparse, s'était brusquement changée en génie créateur ; et voici que, dès le jour suivant, les reproches du seul professeur qu'il eût jamais respecté et aimé lui avaient fait subir une commotion « à peine moins forte » que celle qui venait de le « bouleverser » ! Quoi d'étonnant que, dans ces conditions exceptionnelles, l'enseignement de Weinlich lui soit allé tout droit au cœur pour y déposer, presque à son insu, des germes féconds de science et de conscience artistiques ? Par un hasard que l'on serait tenté de qualifier de providentiel, il lui est arrivé que le maître rencontré sur son chemin, en cette heure de crise, au lieu de n'avoir à lui apprendre que les principes de la musique brillante et vide qui régnait alors sur le monde, — d'une musique ne comportant l'occasion d'écrire « ni fugues, ni canons », ait été l'un des rares dépositaires survivans de l'admirable tradition musicale des Bach et des Mozart, un de ces contrapuntistes à la manière d'autrefois qui

exigeaient avant tout qu'œuvre de musique fût vraiment « musicale », écrite avec le respect de ce qu'on pourrait appeler l'orthographe, la grammaire, et le vocabulaire musicaux ! Reçues un an plus tôt, ou plus tard, les leçons d'un tel maître n'auraient sans doute pas suffi à faire de l'élève un musicien « savant », au sens le plus noble de ce mot; et il est probable aussi que, même reçues à cette date de sa carrière, les leçons d'un professeur selon l'esprit et le goût du temps n'auraient pas eu sur lui beaucoup plus d'effet que s'il les avait reçues dans un autre moment. Mais son heureuse chance, prolongée au delà de sa dernière nuit de jeu, lui a permis de se pénétrer là une fois pour toutes d'un enseignement qui, depuis, n'allait plus cesser de vivre et d'opérer au secret de son être, le poussant de plus en plus à se frayer une voie hors des limites trop restreintes de l'art d'un Rossini et d'un Meyerbeer, — jusqu'au jour où la création des grandes œuvres de sa maturité lui permettrait enfin d'offrir simultanément à soi-même et à nous la solution du problème consistant à savoir s'il « était ou non un musicien savant ». Oui, — nous en avons aujourd'hui la preuve certaine, — c'est à la folle aventure de l'étudiant amateur dans un tripot de Leipzig et puis à ses deux mois d'entretiens familiers avec le vieux

cantor de l'église Saint-Thomas que nous sommes redevables de tout « l'enchantement » sans pareil des derniers actes des *Maîtres Chanteurs* et de *Parsifal*[1] !

Encore les « surcroîts » extraordinaires de la chance du jeune homme, telle qu'il a eu l'impression de la voir descendre sur lui durant ces quelques heures d' « illumination » à la table de jeu, ne se sont-ils pas bornés à lui révéler l'essence et les lois d'une musique supérieure à celle que lui imposaient les conventions de son temps. Une autre bonne fortune lui était réservée, non moins inattendue et fructueuse, aussitôt au sortir des leçons de Weinlich. Car de même que les leçons du vieux *cantor* lui avaient enseigné le secret de la « forme » extérieure de son art, un hasard nouveau est venu lui en fournir, pour ainsi dire, le contenu idéal, en lui faisant rencontrer, vers le milieu de 1831, une figure d'homme qui allait devenir pour lui, d'un seul coup, l'incarnation parfaite du « héros » toujours vainement rêvé et cherché jusque-là.

(1) Il convient d'ajouter que les pages de *Mémoires* de Richard Wagner où il nous raconte ses leçons avec Weinlich ont été écrites longtemps avant cette période suprême du développement de son art : et tout porte à croire que, par exemple, au moment où il composait son *Parsifal* le maître de Bayreuth nous aurait parlé en d'autres termes de l'influence exercée sur lui par ces leçons d'une science dont lui-même, désormais, avait très profondément reconnu l'éminente valeur esthétique.

Parmi les chefs et soldats vaincus de la récente révolution polonaise, arrivés en foule à Leipzig, et dont les moindres avaient déjà de quoi séduire très profondément son imagination juvénile, les circonstances lui ont permis de vivre pendant plusieurs mois dans l'intimité d'un certain comte Vincent Tyszkiewicz, « qui tout de suite l'avait attiré par son admirable apparence de vigueur corporelle et l'extrême beauté virile de son visage. » Il l'avait rencontré, d'abord, dans une salle de concerts, où la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven l'avait transporté d'enthousiasme plus encore que d'ordinaire, à l'entendre jouer là en « présence d'un groupe nombreux de figures héroïques » qu'il voyait « toutes rayonnantes sous l'effet de l'émotion réveillée en elles par l'œuvre du maître. » Et bientôt des relations plus familières s'étaient établies entre le jeune musicien romantique et ce gentilhomme polonais qui semble bien, en effet, avoir possédé au plus haut degré quelques-unes des plus admirables qualités intellectuelles et morales du génie de sa race :

« Le comte Vincent Tyszkiewicz unissait à une attitude pleine de calme noblesse, une sûreté d'esprit et un abandon qui m'étaient absolument inconnus. De voir un homme de manières et

d'âme si royales vêtu d'une simple veste à brandebourgs et coiffé du béret de velours rouge, ce spectacle anéantit aussitôt en moi tout le respect dont j'avais honoré, jusqu'alors, la tournure apprêtée de coqs de combat des héros de notre monde d'étudians. Aussi fus-je ravi de retrouver bientôt ce même homme dans la maison de mon beau-frère Frédéric Brockhaus, et de l'y rencontrer ensuite, pendant longtemps, presque à demeure... J'y rencontrai également d'autres émigrés notables, dont les uns me frappaient par leur raffinement aristocratique, d'autres par une attitude mélangée de bravoure guerrière et de mélancolie : mais la seule impression durable que j'aie conservée de ces entretiens a été celle que m'a produite ce comte Vincent Tyszkiewicz passionnément aimé et vénéré, qui toujours est resté pour moi l'idéal d'un homme vraiment viril. Je dois ajouter que cet homme excellent, de son côté, me témoignait une amitié sincère. Presque tous les jours je venais le voir, et volontiers il sortait avec moi de sa chambre pour s'abandonner plus librement, dans quelque coin de campagne, à la sombre tristesse qui l'accablait. »

Ce « type idéal d'un homme vraiment viril », offrant au jeune musicien saxon le spectacle inoubliable d'une « attitude pleine de calme no-

blesse unie à une sûreté de pensée et à un abandon qui lui étaient absolument inconnus jusque-là », comment ne pas reconnaître en lui le modèle des glorieuses figures de « héros » qui se manifestent à nous dans toute l'œuvre poétique de Richard Wagner, depuis le « dernier tribun » Rienzi et le capitaine du Vaisseau-fantôme jusqu'au dieu Wotan lui-même et à l'aristocratique cordonnier Hans Sachs ? Et comment ne pas admirer la chance providentielle qui décidément semble avoir pris en main, durant ces quelques mois, la destinée du jeune homme, comment ne pas l'admirer et la remercier d'avoir ainsi non seulement éveillé son génie créateur, mais de l'avoir aussitôt pourvu de la forme et du contenu de son œuvre future ? J'avoue en tout cas que je ne puis m'empêcher, pour ma part, d'attacher une très haute portée à ces renseignemens biographiques, — les plus précieux, peut-être, qu'ait à nous fournir toute la longue série nouvelle des *Mémoires* ou *Confessions* de l'auteur de *Parsifal* ; tout de même que je ne saurais dire à quel point mon cœur de vieux « wagnérien » a été touché de recueillir ces renseignemens, en quelque sorte, de la bouche même de l'homme extraordinaire qui, jadis, a été mon premier initiateur au monde bienheureux de la poésie et de la beauté.

II

Car les jeunes gens d'aujourd'hui peuvent bien vénérer en Richard Wagner l'un des plus magnifiques artistes de notre temps, — et de tous les temps : il ne leur est pas possible d'imaginer de quelle importance a été, pour notre jeunesse d'il y a un quart de siècle, le révélation de cet art prodigieux, où nous avions vraiment l'impression de trouver l'aboutissement suprême de tout l'immense effort esthétique de l'humanité à travers les âges. Qu'il y ait eu là, pour nous, une certaine part d'illusion, d' « auto-suggestion » collective, exagérant à nos yeux les proportions réelles du maître de Bayreuth et de son œuvre, je consens à le laisser dire, sinon à le reconnaître au plus profond de mon âme : il n'en reste pas moins que jamais, à coup sûr, — jamais dans toute l'histoire des arts, — aucun autre artiste n'est apparu à ses contemporains plus entièrement différent du reste des hommes, revêtu d'une puissance et d'un attrait plus parfaitement surhumains. Je ne crois pas que Napoléon lui-même, à l'apogée de sa gloire, ait été l'objet d'une adoration à la fois plus respectueuse et plus tendre que celle que nous inspirait, aux environs de 1882, le sublime vieillard

qui, après cinquante années d'une lutte héroïque, était parvenu à élever, sur les ruines des plus somptueux palais du « faux art » de naguère, le temple désormais immortel de « l'art de l'avenir ». Entrevoir de loin sa noble figure, entendre sortir une parole de ses lèvres, ou même simplement être admis à visiter les lieux où s'achevait la splendide épopée de son existence, c'était pour nous un privilège dont le souvenir, maintenant encore, nous fait frémir d'émotion pieuse ; et je pourrais nommer plus d'un de mes anciens collaborateurs de la *Revue Wagnérienne* que le souvenir de la mort de Wagner continue de pénétrer d'une douleur presque filiale, aussi vive et cruelle qu'au premier jour, voilà bientôt trente ans !

Il est vrai que, depuis lors, la forte et douce voix du « Mage vénéré » n'a pas cessé de se faire entendre à nouveau parmi nous, sous la forme d'innombrables lettres que nous ont livrées tous ceux qui, à un degré quelconque, avaient eu l'insigne honneur d'être ses amis, ou seulement d'entretenir des rapports avec lui. Plus d'une fois j'ai eu moi-même à signaler de ces correspondances de Richard Wagner, dont quelques-unes nous apportaient effectivement une image fidèle de son cœur, tandis que d'autres n'étaient remplies que d'un vain murmure de

paroles banales, et que d'autres encore, il faut l'avouer, constituaient un attentat sacrilège contre sa mémoire, — soit qu'elles nous vinssent de prétendus amis qui ne craignaient pas de fausser le sens de ses lettres en les entourant de commentaires mensongers, ou parfois qu'elles nous exposassent à nous tromper non moins fâcheusement sur sa nature et ses sentiments véritables en étalant sous nos yeux, sans l'ombre d'explication, des documents d'ordre tout intime, et dont l'accès aurait dû nous être à jamais interdit. Mais pour instructives et belles que nous semblassent des lettres comme celles que Wagner écrivait, par exemple, à Liszt à Rœckel, à ses vieux compagnons du théâtre de Dresde, toujours nous éprouvions en face d'elles une sorte de gêne, et d'autant plus grande que l'auteur de ces lettres nous était plus cher : avec l'impression pénible comme de les lire indiscrètement par-dessus l'épaule de leurs destinataires. Les plus hautes pensées et les confidences les plus attachantes que nous y découvrions, nous ne pouvions oublier qu'elles s'adressaient à d'autres personnes, sans que Wagner eût songé à nous en les exprimant; et nous savions, au contraire, qu'il y avait quelque part un gros manuscrit de sa main où, précisément, il ne parlait qu'à nous, à tous ceux qui l'avaient

recherché et aimé, pour dévoiler devant nous son existence tout entière, avec cette sincérité ardente et cordiale qui sans cesse,de son vivant, avait désarmé les préventions ou les rancunes dressées contre lui, obligeant ses ennemis eux-mêmes à se relâcher, pour un instant, de leur hostilité,dès qu'ils avaient l'occasion de se trouver en tête à tête avec lui. Certes, nous comprenions que cette sincérité et cette expansion des *Mémoires* du maître en retardât la mise au jour, jusqu'au moment où la disparition de tous les amis personnels de Wagner nous permettrait de connaître enfin son jugement sur eux ; mais avec quelle impatience, d'année en année, nous attendions ce moment, avec quel fervent espoir de goûter une fois encore, avant de disparaître à notre tour, la jouissance de ces lointaines soirées de Bayreuth où nous avions cru le ciel s'ouvrir en recevant, de la bouche auguste du vieux maître lui-même ou de sa compagne, une brève parole de félicitation ou de remerciement !

Désormais, grâce aux héritiers de Richard Wagner, notre longue attente a pris fin, et notre espoir s'est réalisé : nous possédons en deux énormes volumes le texte absolument complet des *Confessions* du maître, telles qu'il les a surtout écrites ou dictées à notre intention pendant les loisirs

forcés de sa vie d'exilé, entre son départ d'Allemagne en 1849 et son installation triomphale à Bayreuth, vingt années plus tard. C'est bien sa voix que nous entendons, et s'adressant expressément à nous, tantôt pour nous révéler des événements de sa vie que nous avions ignorés jusqu'ici, comme cette merveilleuse « illumination » de 1831 qui a fait de lui le musicien-poète qu'il a été, et tantôt pour nous présenter sous leur jour véritable d'autres événements dont l'histoire nous apparaissait tout enveloppée de légendes plus ou moins fâcheuses. Au point de vue biographique, la publication de ces deux volumes est vraiment d'une importance inappréciable; car non seulement Wagner nous y expose, avec un détail scrupuleux, jusqu'aux moindres incidents de son existence publique et privée, mais il ne cesse pas d'apporter en effet à son récit, selon son habitude, cette franchise familière et sans l'ombre de réserve qui nous interdira dorénavant toute tentative pour prêter à ses actes une interprétation différente de celle qu'il a, lui-même, consenti à nous en offrir. Sans compter que jamais, peut-être, autobiographie de ce genre n'a été aussi remplie de portraits d'autres personnages divers, musiciens et hommes de lettres, grands seigneurs et aventuriers, dont beaucoup se sont acquis une célébrité suffisante pour

que la seule mention de leur nom ait de quoi éveiller notre curiosité.

D'où vient donc que, malgré tous les motifs qu'elles ont de nous toucher et de nous intéresser au plus haut point, ces *Confessions* de Richard Wagner risquent de nous produire, au total, une singulière impression de fatigue désabusée, qui ne leur permettra jamais, je le crains, de prendre place à côté des autobiographies analogues d'un Rousseau, d'un Chateaubriand, d'un Gœthe, et de maints autres artistes qui parfois sont loin d'égaler en génie, aussi bien qu'en sincérité, le poète souverain du *Crépuscule des Dieux* et de *Parsifal?* Dira-t-on que cette impression résulte de la longueur, de l' « épaisseur » excessives de deux énormes volumes d'un récit étrangement abondant et touffu, d'un récit où trop souvent l'auteur, à force de vouloir ne nous rien cacher, insiste complaisamment sur des sujets dénués d'intérêt en soi-même, ou encore qui ont perdu pour nous, aujourd'hui, l'attrait qu'ils pouvaient offrir aux contemporains de Wagner ? Oui, mais il me semble que la cause principale de la désillusion que vont, peut-être, laisser à la masse des lecteurs ces précieux *Mémoires* doit être cherchée ailleurs encore, plus à fond : dans l'infirmité désastreuse qui, toujours, a empêché l'un des plus

puissants penseurs et poètes qu'il y ait eu de réussir à exprimer au dehors, sous la forme du langage littéraire, le trésor de sentiments et d'idées qu'il portait en soi.

Moins sensible, peut-être, dans les lettres de Richard Wagner, — où celui-ci n'était pas aussi gêné par la préoccupation d'avoir à faire acte d' « écrivain », — c'est déjà cette infirmité qui nous a rendu presque illisibles les dix volumes des *Ecrits théoriques* du maître, répertoire inépuisable de vues originales, d'exquises images, d'émotions héroïques. Soit qu'il ait manqué au jeune étudiant saxon un autre Weinlich pour l'initier aux secrets de l'expression littéraire, ou que sa nature l'ait irrémédiablement condamné à ne pouvoir épancher son esprit et son cœur que dans l'unique langage de la musique, toujours est-il que cet homme d'une intelligence sans pareille s'est trouvé, toute sa vie, comme paralysé lorsqu'il a eu à revêtir de paroles écrites les idées les plus simples, et qui lui étaient les plus familières. A chaque instant nous devinons, en le lisant, que les tours de phrase, les mots qu'il emploie ne sont pas ceux qui répondent exactement à son intention secrète; de telle façon qu'avant de traduire en français, par exemple, l'une des pages de ses *Mémoires* nous sommes quasi forcés de nous livrer à un travail préalable de traduction alle-

mande, — qui n'est pas, on le comprendra, sans gâter un peu le plaisir que nous procurent ces touchantes confidences de l'auteur de *Parsifal*.

Du moins celles-ci, à défaut d'une perfection littéraire qui en eût fait pour nous un chef-d'œuvre admiré et aimé entre tous, joignent-elles à leur extrême intérêt biographique le mérite de nous attester, une fois de plus, l'éminente pureté et noblesse morale d'un homme dont on a trop souvent essayé de noircir à nos yeux la haute figure, en nous le représentant comme un être foncièrement égoïste et cupide, incapable de se soucier d'autre chose que de sa renommée et de la satisfaction de ses goûts de jouissance. C'était là, en vérité, une calomnie contre laquelle protestait suffisamment l'élévation continue de l'œuvre poétique du maître, tout imprégnée d'un idéal de beauté artistique et presque religieuse dont la conception ne s'accordait guère avec l'hypothèse d'une âme médiocre ; mais il était excellent que le propre témoignage de Richard Wagner vînt nous prouver, de la façon la plus décisive, combien ce prétendu égoïste a toujours été prêt à s'émouvoir des souffrances qu'il découvrait autour de soi, combien ce prétendu jouisseur faisait bon marché de ses désirs les plus chers,lorsque le devoir

ou surtout l'amour lui enjoignaient de les sacrifier, et à quel point, en un mot, l'homme qu'il était s'est toujours montré digne de la « chance » surnaturelle qui, depuis la crise tragique de sa dernière nuit de jeu, a, pendant un demi-siècle, entretenu, renouvelé, et développé glorieusement son génie créateur.

1911.

CHAPITRE IV

LES PROPOS DE TABLE DE WAGNER [1]

Eckermann, le secrétaire et confident de Gœthe, sedéfendait vivement d'avoir changé un seul mot aux discours de son maître : « J'en appelle, disait-il, au témoignage de tous ceux qui me connaissent : tous me savent incapable de rien inventer. » Tous ceux qui ont l'honneur de connaître M. Hans de Wolzogen savent pareillement que personne n'était mieux autorisé à recueillir et à publier les entretiens de Richard Wagner.

M. de Wolzogen occupe, en effet, dans l'église wagnérienne, une position pareille à celle que devait occuper Lazare le ressuscité dans la primitive Église de Jésus. Il est la preuve vivante du miracle. Il a été ressuscité par Wagner non point des ténèbres de la mort, mais des ténèbres pires de l'antiwagnérisme le plus forcené. Fils

1. *Erinnerungen an Richard Wagner*, par M. Hans de Wolzogen. — 1 vol. de la collection populaire *Reclam*. Leipzig, 1891.

d'un critique qui s'était signalé au premier rang des ennemis de Wagner, élevé lui-même dans l'admiration exclusive de Mozart et de Mendelssohn, il a entendu un jour une voix lui criant : « Réveille-toi, lève-toi et marche ! » Il s'est réveillé, il s'est levé, il a marché, et son chemin l'a conduit à Bayreuth, et tout le long de son chemin il célébrait les louanges du dieu nouveau qui l'appelait à lui. Je sais bien que j'aurais pu le comparer à saint Paul. Mais saint Paul, avant son voyage de Damas, était lapideur de profession, et il suffit d'avoir vu la douce petite figure de M. de Wolzogen pour être assuré qu'il n'a jamais lapidé personne.

Sur la façon dont Lazare s'est consolé de son retour à la vie, les hagiographes ne sont pas d'accord. Suivant les uns, il s'est réfugié dans la sainteté : et la dédicace qu'on lui a faite d'une de nos gares les plus parisiennes semblerait confirmer cette hypothèse. Mais d'autres historiens, parmi lesquels je citerai seulement M. Robert de Bonnières [1], affirment au contraire que Lazare est devenu préfet de la cour de Néron, et, peut-être, le serait encore, si la vue du supplice de saint Pierre ne lui avait inspiré le désir d'être supplicié comme les autres.

M. de Wolzogen, lui, ne s'est jamais relevé du

1. *Les Contes à la Reine,* par Robert de Bonnières, 1891.

miracle qui l'avait frappé. Il a quitté ses parents, ses amis de jeunesse, et la philologie même, où jusqu'alors il s'était consacré. Il s'est installé à Bayreuth, dans une maison attenante à la maison de Wagner. Il s'est fait son fidèle compagnon, supportant avec une égale piété ses bonnes humeurs et ses mauvaises. C'est lui qui s'est chargé de mettre en pratique les théories végétariennes du maître, qui, comme l'on sait, déclarait avoir aperçu trop tard la vérité du végétarisme pour pouvoir se déshabituer personnellement de manger de la viande. Et lorsque le Maître est mort, en 1883, M. de Wolzogen a continué de demeurer à Bayreuth. Il y demeure encore aujourd'hui. Mme Wagner et sa famille ont elles-mêmes fini par trouver trop ennuyeux, aux durs mois de l'hiver, le séjour de la petite ville franconienne. Seul M. de Wolzogen s'obstine à n'en point sortir; il est si absorbé par le culte de son Sauveur qu'il n'a même pas cherché à se faire nommer conseiller municipal. Et quand viennent les solennelles fêtes, il ne manque pas une seule des représentations ; une dévote se fatiguerait plus vite d'entendre la messe que M. de Wolzogen d'entendre *Parsifal*.

***

On peut juger, par ces détails, du caractère pour ainsi dire *révélé* du nouveau livre de M. de Wolzogen, *Souvenirs sur Richard Wagner*. Mais on comprend aussi comment l'auteur de ce livre ne s'est pas soucié de nous donner un tableau complet de la vie intime et de la personnalité de Wagner. Jamais il n'a vu en Wagner un homme pareil aux autres, ayant, comme les autres, ses défauts avec ses qualités. Les disciples d'Emmaüs n'auraient pas été plus incapables de se rappeler le menu de leur fameux dîner que M. de Wolzogen de se rappeler le menu de ses repas à la table du Maître. Le Maître, pour lui, a toujours été une espèce de personnage surnaturel, étranger aux passions humaines, la tête entourée de nuages mystiques. Et ainsi ses *Souvenirs* se bornent à la relation des discours de Wagner.

Encore a-t-il extrêmement limité les sujets de ces discours. Il a voulu écrire un livre exotérique, destiné aux Gentils, en dehors de la clientèle des *Feuilles de Bayreuth*. De la religion wagnérienne, c'est tout juste s'il a fait mention; des opinions politiques et philosophiques du Maître, il s'est efforcé de ne rien dire. Il s'en est tenu à ce qui touchait l'art, et en particulier la musique.

Il nous a donné, en revanche, un résumé

excellent des opinions de Wagner sur la musique et les musiciens : opinions que l'on retrouverait éparses dans les dix gros volumes des *Écrits théoriques ;* mais c'est précisément le mérite du livre de M. de Wolzogen qu'il nous dispense de les y aller chercher. Car on ne peut pas imaginer une littérature plus fatigante que celle de ces dix volumes: à toutes les pages se rencontrent les idées profondes et les images charmantes, mais la composition générale est si désordonnée qu'on n'arrive pas à comprendre pourquoi ces idées et ces images sont à l'endroit où on les rencontre.

Mais si les écrits de Wagner sont troubles et confus, sa conversation, au contraire, n'a jamais cessé d'être merveilleusement nette. Tous ceux qui ont eu le bonheur de l'approcher, tous gardent à jamais le souvenir de l'enchantement de sa parole. Il était nerveux, spirituel, prompt à la répartie, toujours animé en apparence, au fond toujours maître de lui. Et c'était un homme d'une intelligence vraiment prodigieuse, le plus intelligent à coup sûr de tous les musiciens, si intelligent qu'on lui a reproché de l'être trop, et d'avoir sacrifié plusieurs de ses précieuses qualités naturelles, dans son effort à réaliser le haut idéal d'art que sa raison avait conçu.

Si l'on arrivait à dégager sa philosophie des

ténèbres dont il l'a enveloppée, je crois que l'on trouverait une philosophie très profonde et très belle; mais, pour exprimer cette philosophie, ce n'est pas seulement le loisir et l'expérience littéraire qui lui ont manqué; c'est encore cette éducation philosophique spéciale sans laquelle les plus hauts penseurs restent toujours incapables de donner un corps à leur pensée. De là vient peut-être que M. de Wolzogen lui-même ne paraît pas avoir entièrement compris la philosophie de son maître. Mais il en est tout autrement des questions artistiques : rien n'empêchait Wagner d'y exercer librement son intelligence; et, s'il paraît avoir eu un goût assez fâcheux en matière de peinture et de décoration, aucun artiste n'a, en revanche, approfondi davantage l'essence des arts, leurs relations réciproques, leurs ressources et leurs limites.

Aussi ne saurait-on trop remercier M. de Wolzogen de nous avoir transmis sur ces matières la pensée de son maître, sous la forme vivante dont il la revêtait dans ses entretiens familiers. Il n'y a pas un détail de cette pensée qui ne mérite d'être signalé. Je m'en tiendrai ici à ce qui touche la musique; mais il m'en coûte vraiment de ne pouvoir pas citer quelques-unes des opinions de Wagner sur les rapports de l'art et de la religion, sur la littérature, sur

Shakespeare, sur les romantiques allemands. Sait-on, par exemple, que, avec Shakespeare et Balzac, Hoffmann et Tieck étaient les écrivains qu'il lisait le plus volontiers, et qu'au moment de sa mort il avait sur ses genoux un exemplaire d'*Ondine*, le merveilleux petit roman de Lamotte-Fouqué?

La première impression musicale subie par Wagner a été celle de Weber. « Je me rappelle, disait-il, que, tout enfant, j'ai un jour demandé deux sous à ma mère pour acheter du papier à musique, et que sur ce papier j'ai copié un morceau de Weber, *la Chasse fantastique* de Lutzow. Plus tard, quand on m'apprenait à l'école l'histoire de la Saxe et de l'Allemagne, je ne parvenais pas à m'intéresser à ces misérables aventures : quand j'ai connu la musique de Weber, alors seulement j'ai senti ce que c'était d'être Allemand. » Cette admiration pour Weber se reflète dans ses premiers ouvrages : on en retrouverait encore l'effet dans *l'Anneau du Nibelung* et dans *Parsifal*. Vers la vingtième année, Mozart prit place à côté de Weber dans le cœur du jeune musicien. Cette place, il l'y a toujours gardée. Dans son admirable écrit sur *Beethoven*, le chef-d'œuvre littéraire de ses dernières années, Wagner vante encore « le délicat génie de vie et d'amour » de l'auteur de

Figaro. En faveur du génie de Mozart, il excusait tout, dans son œuvre. Les formules italiennes de ses opéras, ses cadences et ses ritournelles lui paraissaient légitimées par le caractère léger et comme en demi-teinte de son inspiration. Et, de fait, il est certain que, avec Weber, c'est Mozart qui a toujours eu le plus d'influence sur la musique de Wagner. La *Walkure*, *Siegfried*, voire *Tristan* et les *Maîtres Chanteurs*, ce sont, dans une autre langue, les mêmes élans de sensualité, les mêmes caresses harmoniques, les mêmes expressions pleines de langueur et de *féminité*. J'ajoute que seule la musique de Mozart a produit en son temps les effets d'excitation nerveuse que produit aujourd'hui la musique de Wagner. Pendant cinquante ans, malgré Beethoven et Rossini, Schumann et Chopin, c'est aux adagios de Mozart que se pâmaient les jeunes femmes, comme aujourd'hui au prélude de *Tristan*. Et Wagner lui-même avouait à ses confidents que Mozart lui causait une jouissance physique plus vive que tout autre musicien.

Mais si son tempérament d'artiste le portait davantage vers Weber et Mozart, sa raison ne pouvait tarder à lui faire voir que Beethoven était un maître plus digne encore de sa vénération. Sur l'œuvre musicale de Wagner, l'influence de Beethoven a été à peu près nulle : elle s'est bor-

née du moins au côté purement technique, car je n'ai pas besoin de rappeler que, de *Lohengrin* à *Parsifal*, le style et l'instrumentation de Wagner se ressentent sans cesse davantage de l'étude incessante qu'il faisait de Beethoven. Un témoin de ses dernières années m'a dit que, jusqu'à sa mort, il n'a point passé un jour sans lire quelques pages d'une partition de Beethoven. Mais, au point de vue du sentiment et de l'expression, il n'y a pas un trait commun entre les deux hommes : l'abîme qui les séparait est toujours resté aussi profond.

Cela n'a pas empêché Wagner de *comprendre* mieux que personne le sentiment et l'expression de Beethoven. Il le considérait comme un être absolument en dehors de la nature humaine, et son œuvre comme un inexplicable prodige. « Il est impossible de parler de lui, disait-il, sans tomber aussitôt dans le ton de l'exaltation... Impossible de le comparer aux autres artistes : tous s'effacent devant lui. Shakespeare, c'est toute réalité, toute ressemblance de la vie ; mais chez Beethoven tout est revêtu d'une réalité idéale : c'est une pure *révélation !* — « Voyez, disait-il encore à propos du *quatuor en mi bémol majeur*, voyez le Maître tout occupé d'une sombre pensée ; mais voici qu'un oiseau a chanté près de lui, et tout s'est rasséréné. » Un soir

qu'on jouait devant lui l'adagio de ce quatuor, tout d'un coup il se retourna vers ses voisins : « Ne cédez pas à l'angoisse, leur dit-il, la joie va renaître dans un moment. » Il tenait le scherzo du *quatuor en ut dièze mineur* pour le chef-d'œuvre de toute la musique. De la sonate op. 106 il disait : « De telles choses ne peuvent être exprimées que pour soi-même : c'est un non-sens de les jouer en public! »

Il disait encore : « Le même Beethoven qui dans sa musique de chambre a atteint les dernières limites de l'expression profonde et subtile, il a su, dans ses symphonies, devenir tout à coup un homme du peuple pour se faire entendre du peuple. Que l'on songe à la simplicité des thèmes et des développements de ses symphonies. Mais de cela ne se soucient point nos compositeurs d'à présent : ils ne cherchent qu'à produire un effet immédiat, et ils emploient indifféremment tous les moyens qui leur tombent sous la main. »

Enfin il racontait sur la musique de Beethoven une anecdote délicieuse : « C'était à l'Opéra de Dresde, en 1848, en pleine révolution. On donnait un concert où le roi et sa cour avaient cru devoir venir : ils avaient triste mine, et chacun dans la salle était plein de mélancolie. Au programme, la *Symphonie écossaise* de Mendels-

sohn, suivie de diverses compositions du même genre. Et à mesure que le concert s'avançait, je voyais grandir l'impression générale de gêne et de tristesse. — Qu'allons-nous devenir, dis-je à mon voisin, avec ce terrible programme en mineur? — Attendez, me répondit le violoniste Lipinski : le concert finit par la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven; aux premières mesures vous allez voir tout le monde se rassurer. — Et, en effet, la symphonie commence; ce n'est que soupirs de soulagement, expression de confiance, tous les soucis oubliés, cris de « Vive le roi! » à la sortie du concert. La musique de Beethoven avait tout sauvé. »

Très tard seulement Wagner a connu la musique de Bach. Il l'admirait infiniment, la préférait même aux premières compositions de Beethoven. « Bach, disait-il, ne travaille jamais que pour lui seul : tout au plus semble-t-il parfois s'être occupé de faire plaisir à sa femme. »

Il ne méprisait pas, comme on pourrait le croire, l'opéra italien et l'opéra-comique français : « Cherubini, Spontini, Auber, Bellini lui-même, sont des maîtres qu'il faut étudier pour savoir ce que c'est que la mélodie. Leurs successeurs n'ont pris que le mauvais côté de leur mélodie; mais la faute n'en est pas à eux. » A Berlioz, il reprochait de trop attendre de l'ins-

trumentation, comme aussi de lui trop sacrifier : « Pour moi, disait-il, je suis, dans l'instrumentation, un réactionnaire ; je ne vais pas plus loin que Beethoven. » Il disait de Mendelssohn « qu'il s'était efforcé de rendre le calme à la musique, que Beethoven avait terrifiée ». Il n'aimait pas à parler de Schumann, qui s'était toujours montré pour lui d'une injustice cruelle ; il reconnaissait cependant que sa musique était « la meilleure qu'on pouvait faire dans le genre instrumental après Beethoven ».

Il n'estimait guère les musiciens de son temps, et se montrait sévère surtout pour ceux qui prétendaient s'inspirer de lui : « Au lieu d'étudier les vieux maîtres, qui sont solides et de bon conseil, ces jeunes gens se sont mis à tout dédaigner pour ne suivre que moi ! Ils ne voient pas que mon *Tristan* était une extravagance bonne à faire une fois, mais bien dangereuse à recommencer ! »

Il déplorait leur ignorance ; il déplorait aussi leur inintelligence : « Ils transportent mes procédés dramatiques dans la symphonie ; et ils font ainsi ces choses monstrueuses, les poèmes symphoniques, ni chair ni poisson. Beethoven aussi a eu l'idée, dans son *Héroïque,* de faire une symphonie dramatique : on ne peut dire qu'il n'ait pas réussi, et pourtant voyez comme tout

de suite après il y a renoncé, pour revenir à la forme classique de la symphonie, la seule qui convienne quand on n'a point le théâtre à sa disposition! »



Mais voilà déjà bien des citations, et sur des sujets bien spéciaux. Que les musiciens apprennent vite l'allemand, s'ils ne le savent pas, et qu'ils aillent vite acheter le petit livre de M. de Wolzogen, qui d'ailleurs ne coûte que cinq sous. Ils y trouveront, sur toute sorte de matières où ils ont le devoir de s'intéresser, les renseignements les plus précieux et les vues les plus spécieuses. Qu'ils lisent, par la même occasion, la brochure du philosophe Nietzsche sur Wagner [1]; ils seront surpris d'y voir exposées à peu près les mêmes idées que développe Wagner, avec cette seule différence qu'elles y sont employées à flétrir la musique wagnérienne. Mais c'est que, en vérité, il n'y a qu'un rapport assez lointain entre les idées de Wagner et sa musique. Sa musique est d'un artiste avant tout passionné et sensuel; ses idées étaient d'un sage, n'admettant d'autre guide que la seule raison.

1. *Der Fall Wagner* (le Cas Wagner). — 1 vol. Liepzig, Naumann, 1888.

C'est la musique qui a fini par avoir le dessus. Les rares adeptes de l'église wagnérienne risquent bien de devenir plus rares tous les jours, quoi que fasse M. de Wolzogen pour réchauffer leur foi. « Les disciples de Jésus, écrit quelque part Wagner, ne comprenaient pas leur maître, mais ils l'aimaient; et ainsi ils ont fondé une nouvelle religion. » La chose sera malheureusement plus difficile à M. de Wolzogen et à ses amis. Les temps sont devenus très durs pour les fondateurs de religions.

Le souci de la Rédemption et du retour à la Pureté Première tourmente fort peu, en vérité, MM. Ritt et Gailhard, et M. Van Dyck, et les auditeurs du *Lohengrin* à l'Opéra de Paris. Il tourmente de moins en moins, j'en ai peur, les visiteurs de Bayreuth : déjà, cette année, l'Amérique du Nord a fourni au Théâtre de fête la majorité des pèlerins; bientôt viendra le tour de l'Amérique du Sud, bientôt le Pur Simple rachètera le crime d'Amfortas devant un auditoire de nègres. Le beau livre de M. de Wolzogen ne pouvait venir plus à propos pour rappeler au monde que Wagner n'a pas été seulement un musicien de génie, mais encore un des plus profonds penseurs de notre temps.

(1891)

CHAPITRE V

UN NOUVEAU RECUEIL DE LETTRES DE RICHARD WAGNER[1]

On n'a pas oublié quel événement considérable a été, il y a deux ou trois ans, la publication des *lettres d'amour* de Richard Wagner à Mme Wesendonck. Avouerai-je, cependant, que les aventures du genre de celle que nous dévoilent ces lettres ont toujours, pour moi, quelque chose d'un peu choquant, qui m'empêche d'en goûter à loisir l'intérêt romanesque, — je veux dire celles où, derrière les figures des deux amants, s'aperçoivent, ou se devinent, les figures de la femme de l'un d'eux et du mari de l'autre? Qu'en 1858, dans les derniers temps de son séjour à Zurich, Richard Wagner, qui était marié, ait aimé une dame qui l'était aussi, c'est ce que ses biographes désormais seront tenus

1. *Familienbriefe von Richard Wagner*, 1832-1848, 1 vol. in-8°; Berlin, 1906.

de savoir; mais que cette dame, ensuite, non contente de garder les lettres amoureuses de son glorieux ami, ait encore exigé leur publication, c'est de quoi il me semble qu'elle aurait pu se dispenser, sauf pour nous à ignorer toujours quelques-unes des circonstances d'où est sorti le drame de *Tristan et Isolde*. Le vieux roi Marke, en particulier, tel qu'il m'apparaissait à la fin du second acte de ce drame, me suffisait le mieux du monde, sans que j'eusse besoin de le confronter avec l'honnête négociant zurichois qui lui a servi de modèle. Et quant à la femme de Richard Wagner, je suis prêt à admettre qu'elle aurait été plus sage de modérer l'expression de sa jalousie : mais l'excès même de cette jalousie prouve assez combien elle aimait son mari, et que, parmi les quatre personnages du triste roman de Zurich, aucun n'a souffert plus qu'elle, ni n'aurait plus de droits à notre compassion.

Aussi bien son mari, jusque dans les moments les plus aigus de sa mauvaise humeur contre elle, avait-il l'âme trop haute pour ne pas se sentir obligé de la plaindre. De Genève, le 20 août 1858, quelques semaines après l'avoir quittée, il écrivait d'elle à l'une de ses sœurs : « Les nombreuses épreuves qu'elle a traversées avec moi, et que mon génie intérieur m'a permis, à moi, de franchir assez légèrement, m'inclinent à

avoir des égards pour elle; je voudrais éviter le plus possible de lui causer de la peine, car, en fin de compte, je continue à la plaindre de tout mon cœur. » Un peu plus tard, le 28 janvier 1859, à une autre de ses sœurs, il écrivait, de Venise : « La véritable et unique source des soucis sans nom et des ébranlements qui se sont produits pour moi, l'année passée, a consisté dans le misérable état de santé de ma femme. Si passionnée et irréfléchie qu'ait été sa conduite dans les circonstances les plus délicates, je ne puis vraiment pas lui en avoir le moindre ressentiment. Chacun souffre à sa manière ; et elle souffre... à la sienne ; mais elle souffre, et a souffert, plus que je ne saurais dire. Imagine-toi que son cœur bat, continuellement, avec autant de violence que le cœur d'une personne ordinaire pendant les quelques secondes d'une angoisse mortelle ; et ajoute à cela un an d'insomnie à peu près complète ! Mais maintenant que j'ai regagné un peu de repos et d'équilibre moral, je suis bien résolu à la traiter toujours avec la douceur et la sollicitude qui lui sont indispensables. Sa vie est si entièrement placée entre mes mains que, tout de même qu'un geste de moi suffirait pour la tuer, je puis encore étendre ces mains pour la secourir. » Des passages semblables se retrouvent dans toutes les lettres

écrites par Wagner à ses plus intimes confidents, après l'aventure de 1858, nous montrant chez lui, sous une pitié évidemment bien sincère, je ne dirai pas précisément du remords, mais un profond regret de la fatalité qui le condamne à torturer un pauvre cœur tout rempli de lui.

C'est qu'il avait beaucoup aimé sa « Minna », avant de se fatiguer d'elle, et pendant de très longues années, et d'un jeune et ardent amour où il s'était donné tout entier. Il l'avait épousée à Magdebourg, en 1835 ; à Riga, à Paris, a Dresde, il l'avait eue pour compagne et pour consolatrice dans ces dures « épreuves » dont il parlait à sa sœur, et dont il lui avait naguère parlé, à elle-même, dans une lettre que je ne puis me défendre de citer, — une lettre qui m'émeut plus profondément, je dois le reconnaître, que toute sa correspondance philosophico-amoureuse avec Mme Wesendonck. Le 28 juillet 1842, le jeune musicien, qui était venu a Dresde avec l'espoir d'y faire jouer son *Rienzi*, recevait une lettre de sa femme lui disant que, si son séjour et ses démarches devaient lui épargner une dépense supplémentaire, elle se résignerait à attendre quelque temps avant de venir le rejoindre. Et c'est à cette offre que Wagner répondait ainsi :

« Ma bien chère femme,

« Je m'occupais, hier, de mon installation, lorsque, dans mon nouveau logement, j'ai reçu ta lettre. Je ne puis te dire combien j'ai été navré de voir que tu proposais de me laisser seul quelque temps encore ! Ma Minna aimée, il n'est plus possible que nous restions jamais séparés l'un de l'autre : je le sens de nouveau, à présent, du plus profond de mon cœur. Ce que tu es pour moi, rien au monde ne pourrait m'en tenir lieu. Quand je n'ai pas d'occupations, je me désole d'autant plus d'être sans toi ; et quand je me suis fatigué toute la journée, et que vient le soir, et que je ne te trouve pas à m'attendre chez moi, mon chez-moi, qui d'ordinaire m'est si bienfaisant, me devient insupportable. Et puis, il y a un endroit de ta lettre que je n'arrive pas à comprendre : tu me parles d'une « nécessité » qui, peut-être, nous forcerait à rester séparés quelque temps encore ! Où donc est cette nécessité ? Lorsque jadis, pour essayer d'exécuter mes plans et mes espoirs présomptueux, que d'ailleurs tu ne partageais point, j'ai entrepris le voyage de Russie, dans des conditions qui auraient découragé l'homme même le plus intrépide ; lorsque, parmi des dangers de toute sorte, je me suis embarqué à Pillau, pour une

expédition terriblement incertaine, qui devait me conduire à un but plus incertain encore : est-ce que, dans ces moments-là, tu m'as parlé d'une « nécessité » de te séparer de moi? Alors, par Dieu, si tu l'avais fait j'aurais dû te donner raison : mais l'idée ne t'en est pas venue! Lorsque la tempête et le péril étaient au comble, lorsque, pour récompense des peines que tu avais subies avec moi, tu voyais devant toi une mort effroyable, tu m'as simplement prié de te tenir bien embrassée, afin que, jusque dans la mort, nous ne fussions pas *séparés* [1]. Lorsque, à Paris, nous nous trouvions immédiatement sur le point de mourir de faim, plus d'une occasion s'est offerte à toi de te sauver en me laissant à mon sort; un seul mot de toi, et Mme de Zech t'aurait emmenée avec elle à Gotha, ou bien encore Mme Leplay t'aurait prise pour compagne de voyage : pourquoi donc, alors, n'as-tu jamais parlé d'une « nécessité » de nous séparer ? Alors, vois-tu, je n'aurais rien eu a te répondre ! Mais maintenant, où je sens que je tiens de plus en plus mon avenir dans mes mains ; maintenant,je te le demande, pourquoi me parles-tu de cette nécessité? Dis-moi donc ce qui, tout d'un coup,t'a rendue si peureuse?...

1. Pendant une très dangereuse traversée que Wagner et sa sa femme avaient faite, sur un bateau voilier, dans l'automne de 1839, pour se rendre de Russie en Angleterre.

« Viens, viens, viens ! Et tout de suite ! Lundi, lundi ! Ah ! si nous pouvions être déjà à lundi !

Mon cher vent du Sud, souffle encore plus fort [1] !
Tout mon cœur désire et appelle Minna !

« Adieu, ma chérie, ton

« RICHARD. »

Chacune des quelques lettres de Wagner à « sa » Minna, que contient ce recueil, nous fait entendre le même ton de simple, familière, et cordiale tendresse, soit que le mari rappelle à sa femme les souffrances supportées en commun, ou qu'il se plaise à évoquer les joies qui s'y sont mêlées. Le 15 mars 1844, il lui écrit de Berlin, où il est venu pour quelques jours : « Les courts instants de mon passage à Magdebourg m'ont fait une impression extraordinaire. Le train longe la partie du rempart où, si souvent, nous avons fait maintes promenades désespérées, lorsque le vent d'hiver consentait à s'interrompre. Dieu ! quand je pense à ces moments ! Et il y a maintenant dix ans que nous nous sommes réunis, là-bas, pour la première fois : quels vieux amoureux nous voilà devenus ! Continue de m'aimer, et porte-toi bien, ma chère vieille femme-de-mon-cœur ! Aie bon courage, et dis-

1. Allusion aux premiers vers d'une chanson du *Hollandais Volant*.

toi que tout n'est pas aussi mauvais, dans le monde, que cette misérable plume que m'a donnée le garçon de l'auberge! Adieu, Mienel! Bien, bien des baisers de ton Richard! » Lorsqu'il s'enfuit de Dresde, après sa malheureuse aventure politique de 1849, sans argent, sans espérances, contraint à se cacher sous un faux nom, son unique souci est de trouver le moyen de faire venir sa femme près de lui. « Le martyre que j'éprouve est affreux, — écrit-il a son beau-frère Avenarius, de la Ferté-sous-Jouarre, le 18 juin 1849; — je maudis chaque jour qui se passe sans m'apporter des nouvelles de Minna. » Et l'on comprend que, même après la rupture et la séparation, le lien qui avait attaché ces deux cœurs l'un à l'autre pendant plus de vingt ans n'ait jamais pu se rompre tout à fait. « Les nouvelles que tu me donnes de la santé de Minna, — lisons-nous dans une lettre à son beau-frère Wolfram, du 16 février 1864, — m'ont saisi, tout à coup, d'une façon terrible. Je ne parviens pas à me reprendre, et je pleure sans arrêt. Combien je plains cette malheureuse femme, je ne puis pas vous le dire! Si du moins ma bonne Claire pouvait aller la voir! si elle voulait me faire ce sacrifice!... Une catastrophe arrivant à Minna serait pour moi un désastre dont je ne me remettrais jamais! Mon Dieu,

puisse-t-elle être heureuse et tranquille, et puissé-je désormais porter, moi seul, tout le souci de la vie ! » La « catastrophe » qu'il redoutait était, d'ailleurs, imminente : elle paraît l'avoir cruellement remué, à en juger par tous les endroits de ses lettres qui y font allusion. « Il y a dans la destinée de cette femme quelque chose de sinistre et d'inconsolable, qui depuis longtemps, et pour toujours, à mes yeux, projette une ombre sur toute mon existence! »

II

Il est vrai que Minna n'aura pas eu l'honneur d'avoir inspiré à Wagner aucun de ses drames : mais je ne suis pas bien sûr qu'il y ait jamais eu personne pour lui inspirer quoi que ce soit, dans les œuvres d'art qu'il a créées, et que celles-ci ne soient pas toujours sorties, fatalement, de la seule poussée de son « génie intérieur ». C'est surtout à ce point de vue, pour la connaissance de la véritable nature de Richard Wagner, que nous sont instructives les lettres que vient de recueillir et de publier son biographe, M. Glasenapp, et qui forment, en effet, un appendice précieux, indispensable, à toute histoire de sa vie et de sa pensée. Ces lettres ont été écrites par lui, tout au long de sa carrière,

depuis 1832 jusqu'en 1874, à divers membres de sa famille, et notamment à sa mère, à ses sœurs, à quelques-unes de ses innombrables nièces. Elles nous font pénétrer dans son intimité bien plus que toutes les autres lettres que nous ayons de lui, précisément à cause de leur manque absolu de contrainte, et parce que nous sentons que l'homme qui les écrit ne s'y inquiète que d'épancher le fond de son cœur. Et certes, parmi les conclusions biographiques qui ressortent de la longue série de ces lettres, la plus claire et la plus constante est que l'auteur de *Tristan*, à un plus haut degré encore que la plupart de ses grands devanciers, a constamment vécu pour son « art », enfermé dans cette unique passion comme dans une tour au-dessus du reste des choses, et possédé d'un « génie » qui, d'année en année, avec un caractère de fatalité mystérieuse et irrésistible, lui dictait les poèmes ou la musique qu'il nous a laissés.

Il était né avec la certitude d'avoir une « mission » à remplir ; et, pour sensible qu'il fût à la souffrance, cette certitude lui a permis de supporter « légèrement », ou tout au moins sans y succomber, les fatigues, les privations, les incroyables monceaux d'injures et de railleries dont on l'a accablé jusqu'au dernier jour; et jamais il ne lui a été possible de s'intéresser

réellement à rien d'autre qu'au travail qui devait le conduire jusqu'au but rêvé. Dès sa jeunesse, il ne parle à sa mère et à ses sœurs que de ses projets : avec une naïveté charmante, il ne trouve pas de meilleur moyen de leur témoigner la très vive affection qu'il éprouve pour elles. « Mon Dieu, — écrit-il en 1832 à sa sœur Ottilie, après avoir déjà rempli quatre pages de ses confidences sur les œuvres qu'il a en train, — voici que je recommence à t'entretenir de ma musique ; pour interrompre la vieille chanson, il va falloir que je termine ma lettre ! » De Wurzbourg, l'année suivante, il envoie à sa chère sœur Rosalie une analyse enthousiaste de l'opéra qu'il s'est mis à écrire ; et puis, se ravisant tout à coup : « J'aurais encore tant d'autres choses à te dire ! Mais je suis toujours dans un tel état d'excitation ! Cette nuit, de nouveau, je n'ai pas dormi ; hélas ! il y a longtemps que j'ai dû renoncer au repos des nuits : du soir au matin, dans mon lit, je pense à vous, et aussi, dans un mélange indissoluble, à mon opéra ! » De Meudon, en 1841, pour la fête de sa mère, il écrit à celle-ci une admirable lettre, où il lui promet de devenir un grand homme, et de révéler au monde une beauté nouvelle. Déjà le théâtre de Dresde lui fait espérer la représentation de son *Rienzi* : « Et cet espoir, à lui seul, ma chère et bonne maman, est pour

moi un bonheur immense, extraordinaire. On comprendra ce que j'entends par là, si l'on songe, d'une part, que, comme compositeur, je suis encore sans aucune renommée, et si, d'autre part, on songe de quel genre nouveau est mon opéra. Et Winkler m'a assuré que l'on emploierait à cet opéra tout le luxe possible ! Pour peu que l'on réponde à mes exigences, on aura à faire des dépenses énormes... En un mot, que Dieu me protège dans cette affaire, et sûrement elle sera le tournant heureux de ma vie... Et je vous reverrai tous : il n'y a que la bonne Rosalie que je ne retrouverai plus ! Ah ! toujours cela avait été, pour moi, une si belle pensée, de l'avoir pour témoin de l'heureuse issue de mes efforts passionnés, elle qui avait connu de si près les crises douloureuses de ma formation ! Mon Dieu, garde du moins en bonne santé ma petite mère, et laisse-lui la force de jouir de la récolte de ses enfants ! » Il n'y a pas jusqu'à son frère Albert, médiocre chanteur de province, — lorsque, par hasard, il a l'occasion de lui écrire, — qu'il ne prenne pour confident du besoin fiévreux de création dont il est dévoré. Qu'on lise, par exemple, ce passage d'une lettre qu'il lui adresse de Marienbad, le 4 août 1845 :

« Je me repose ici avec Minna, et cette dé-

tente semble nous réussir parfaitement. Mais ma tête ne consent toujours pas à perdre son activité continue ; et c'est ainsi qu'hier j'ai terminé la rédaction du plan, très détaillé et très complet, d'un *Lohengrin* qui me causa une joie extrême, et, je te l'avouerai, me remplit de fierté. Tu sais sans doute combien je me désolais de ne pouvoir pas trouver, après *Tannhauser*, un autre sujet qui l'égalât en chaleur et en originalité ; mais maintenant, à mesure que je me familiarisais avec mon nouveau sujet, à mesure que j'en pénétrais mieux l'idée, de plus en plus riche et belle, celle-ci s'évoquait devant moi, pour se changer enfin en une fleur si éclatante et si parfumée que je me sens véritablement heureux de la posséder. Sans compter que, dans cette mise au point, mon invention a, de beaucoup, la plus grosse part : car le vieux poème allemand qui nous a conservé cette légende merveilleusement poétique est bien la chose la plus plate et la plus misérable que nous ayons en ce genre ; et je me sens d'autant plus heureux de pouvoir affranchir, du déguisement de cette adaptation prosaïque, une légende qui y est devenue à peu près méconnaissable, et de la ramener à elle-même, à sa riche valeur de poésie, par mes propres invention et reconstitution. Mais indépendamment même de ce point de vue, quel heureux livret d'opéra !

Plein d'effet, attirant, imposant, et touchant dans toutes ses parties... Fasse Dieu seulement que je ne sois pas ressaisi, dès cet hiver, de mon désir, ou, bien plutôt, de mon irrésistible besoin de commencer un nouvel opéra, et que cela ne m'empêche point de me consacrer au service de ma charge ! »

Encore Wagner a-t-il eu le bonheur, jusqu'à l'achèvement de son *Lohengrin*, d'être soutenu et encouragé par la sympathie des siens, et de trouver autour de soi un petit public capable de goûter les œuvres que lui dictait ainsi son «génie intérieur ». Mais bientôt allait se produire, dans sa vie, une catastrophe infiniment plus grave que tous les faits historiques qu'ont à nous raconter ses biographes, y compris sa condamnation à mort par contumace, en qualité de révolutionnaire, et sa rupture avec sa femme, et son roman amoureux avec Mme Wesendonck. Tout juste au moment où il était dans la situation matérielle la plus pitoyable, son « génie intérieur » lui a dicté des œuvres si vastes, si hardies, et d'un genre si nouveau, qu'il a dû se rendre compte qu'aucun théâtre ne consentirait à les jouer, ni aucun public à les écouter, jusqu'au jour où il serait parvenu, par ses seuls efforts, à renouveler entièrement les habitudes des théâ-

tres et l'esprit du public. Brusquement, aux environs de 1849, il s'est aperçu que l'accomplissement de sa « mission » était impossible, si d'abord, parmi l'indifférence ou l'hostilité universelles, il n'entreprenait et ne réalisait une autre « mission », qui consistait, littéralement, à transformer le monde, pour le mettre en état d'admirer son art. Aussi, depuis lors, toute son âme fut-elle envahie et absorbée par l'unique hantise de la tâche surhumaine qu'il avait à remplir. Il y a, dans le précieux recueil que vient de publier M. Glasenapp, une lettre écrite par lui à sa sœur Claire Wolfram, le 1er décembre 1846, de Zurich, qui nous présente en un relief saisissant cette catastrophe de sa vie d'artiste, et nous fait voir comment sa « mission » l'a définitivement élevé au-dessus des curiosités et des passions humaines. Je ne puis, malheureusement, en citer que quelques passages :

« Vous paraissez, les uns et les autres, regretter que nous ayons résolu de nous fixer à Zurich : et pourtant je suis assuré que je ne connais pas, dans toute l'Europe, un seul endroit dont le séjour m'aurait mieux convenu. D'ailleurs, je n'avais le choix qu'entre la Suisse et Paris. Or, sans perdre de vue la possibilité, pour moi, de produire un opéra à Paris, je suis assez au cou-

rant des conditions présentes de la vie musicale parisienne pour savoir que j'aurais à attendre au moins deux ans, avant d'arriver à y faire représenter un opéra. Et encore ne suis-je nullement certain qu'il me serait possible d'y arriver. Car entre l'acceptation, à Paris, ou même la commande, d'un opéra, — chose que je pourrais obtenir sans trop de peine, — et son exécution, il y a un abîme large comme le ciel, et qui ne peut être comblé qu'avec de l'argent, et franchi qu'avec le secours de l'intrigue. Et moi, hélas ! je n'ai pas d'argent, et guère, non plus, d'adresse pour l'intrigue : bien à l'opposé de l'excellent Meyerbeer, devant lequel il n'y a plus, à Paris, un seul artiste honorable qui n'ait déposé les armes. J'en connais plusieurs, et des mieux doués, qui m'ont déclaré que, en présence de la souveraineté actuelle du riche et intrigant Meyerbeer, ils n'avaient même plus la moindre espérance de pouvoir aborder la scène du Grand Opéra.

« Mais vous, excellentes gens que vous êtes, vous négligez tout à fait de vous rendre compte de l'indignité de la situation publique présente de notre art ! Que moi, avec mon aspiration enthousiaste vers un art véritable, je me sois trouvé si seul que, nulle part, je n'aie réussi à vaincre, avec mes ouvrages, la domination pitoyable de la mode ; que, même à Dresde, je

n'aie jamais pu obtenir que des victoires momentanées, dont l'effet était perdu dès le lendemain; que cependant j'aie persisté à lutter, à travers les défaites, et qu'ainsi j'aie sans cesse plus éloigné de moi les ouvriers et industriels égoïstes que sont les artistes d'à présent, et ne me sois attiré, en fin de compte, pour récompense de mon effort, que d'amers soucis : à tout cela vous ne songez point ; ou bien, si vous y songez, cela vous frappe si peu que vous ne comprenez pas pourquoi je ne continue pas indéfiniment à écrire des opéras, ce à quoi, d'après vous, je m'entends si bien ! L'idée ne vous vient pas de vous représenter ce que doit être mon état d'esprit, lorsque j'ai, depuis deux ans déjà, une œuvre achevée, mon *Lohengrin*, et que je ne parviens pas à la faire jouer, pas même à Dresde, où mes œuvres précédentes ont, cependant, fait honneur au Théâtre Royal !

« Vous vous étonnez que je ne me remette pas à écrire des opéras, en laissant les choses aller leur train, autour de moi ! Mais, ce que ne veulent pas faire les autres artistes, je me sens tenu, moi, de le faire : c'est-à-dire de réfléchir à la cause et à l'enchaînement des circonstances qui, de nos jours, condamnent fatalement à l'insuccès toute tentative vraiment noble et inspirée, que ce soit dans le domaine de l'art ou dans

tout autre domaine. Et réfléchir à cela signifie s'élever contre tout ce système actuel ; et plus forte est mon aspiration artistique, plus profond et irrésistible devient mon sentiment d'indignation contre tout ce qu'il y a de vil, de mesquin, d'éhonté, et de pitoyable dans l'ensemble de notre vie sociale d'aujourd'hui. Et j'estime qu'il m'importe désormais, beaucoup plus que d'écrire opéra sur opéra, de m'exprimer publiquement sur notre situation artistique. Aussi est-ce là ce que je fais et continuerai de faire, en m'adressant à ceux des artistes qui daignent *penser* : car tout homme qui est artiste, et qui, en même temps, ne refuse pas de penser, tôt ou tard cet homme-là finira par me comprendre. Quant à nos industriels de la littérature, etc., non seulement il m'est indifférent qu'ils me combattent et me couvrent d'injures : cela est encore indispensable, car c'est surtout *contre eux* que j'ai dû me tourner !...

« ... Et maintenant, combien se trouvera-t-il d'entre vous, mes parents, pour m'approuver et être d'accord avec moi ? En vérité, je n'espère que bien peu votre appui. Mais il y a, au fond de mon être, une poussée si forte, — et si impossible à contenir comme à faire plier, — que je ne serais vraiment malheureux que le jour où des motifs *extérieurs* viendraient m'empêcher de

lui donner libre cours ; et, au contraire, pourvu seulement que je puisse lui donner ce cours, je sens que je serai toujours heureux et gai, fût-ce au milieu des plus diverses privations et persé-sécutions ! »

Les lettres qui suivent, dans le recueil, semblent bien indiquer que Wagner ne s'était pas trompé, en pressentant que sa famille, d'abord, se refuserait à l'approuver dans cette nouvelle manifestation de son apostolat. Mais d'autant plus grande fut la joie du solitaire, lorsque, en juin 1850, une de ses jeunes nièces, Francisca Wagner, parmi le silence hostile de ses parents, de ses tantes, et de sa sœur aînée, s'enhardit à lui déclarer qu'elle l'admirait et l'aimait de toute son âme ! La lettre magnifique qu'il lui écrivit en réponse, magnifique de tendresse et d'enthousiasme brûlant, est encore de celles que j'aurais aimé pouvoir traduire en entier : il y en a ainsi une vingtaine, sur les cent vingt du volume, qui sont, à coup sûr, les plus précieux documents biographiques qu'il nous ait laissés. Pour remercier sa nièce de l'appui inespéré qu'elle lui apporte, Wagner, naturellement, lui parle de ses rêves et de ses travaux : ou quand, ensuite, il s'efforce d'offrir à la jeune fille quelques conseils dont elle puisse tirer profit, c'est encore dans son expérience propre qu'il ne manque pas de les pren-

dre : « Indigne-toi le plus que tu pourras, — lui dit-il, — et ne cède jamais un seul pouce de tes convictions ; et lorsque tu sentiras que tu ne peux pas vaincre, continue à rire et à être gaie ! Je ne saurais te donner un meilleur conseil : car j'ai constaté, sur moi-même, que jamais je n'ai été vraiment malheureux que quand je n'ai pas pu être *tout à fait moi*, quand j'ai souhaité des choses impossibles, quand je me suis épuisé à vouloir unir l'eau et le feu, le bon et le mauvais. Tandis qu'à présent, pour vives que soient mes souffrances, je n'en souffre plus... Bien des choses se sont produites, en moi : il ne m'est pas possible de t'en parler maintenant. Toujours est-il que je poursuis ma route, et que longtemps je vais être seul. Il m'est impossible que cela ne soit pas ! »

C'est alors qu'il écrit ses livres, « à la rédaction desquels il se sent poussé malgré lui ». Et les années passent, rapides, fructueuses, pleines de souffrances cruelles, — mais « dont il ne souffre pas ». Le 2 février 1851, il écrit à son beau-père Hermann Brockhaus « qu'il a trouvé un grand bonheur, le plus grand qu'il soit donné à un homme d'atteindre ». Ce « bonheur » est l'accomplissement de sa « mission » : et il ajoute que, désormais, « la vue même du monde », et la conscience de « l'impossibilité où il est d'y

réaliser son effort artistique », ne l'émeuvent plus que « d'un déplaisir tout superficiel et tout passager ». Seule, la maladie l'importune et le désole, parce qu'elle l'empêche de se livrer entièrement à son art. Encore s'y livre-t-il en dépit de la maladie ; et bientôt aux écrits théoriques succède la création des poèmes et de la musique de son *Anneau des Nibelungen*. « Depuis mon retour de Paris, je n'ai pas cessé de travailler, — écrit-il à sa nièce Claire Brockhaus, le 12 mars 1854.— *L'Or du Rhin* est presque fini ; je n'ai plus qu'à y revoir l'instrumentation. Cet été, je vais composer la *Walküre ;* le printemps prochain, ce sera le tour du *Jeune Siegfried :* de telle sorte que je compte avoir terminé *la Mort de Siegfried* avant deux ans d'aujourd'hui. » Et toujours, dans les lettres qui suivent : « Je travaille comme un fou. » Ou bien encore : « De véritable repos, je n'en ai jamais : toute ma vie n'est qu'une alternative de grande excitation pendant le travail, et de grand anéantissement après l'excès du travail. »

L'aventure de Zurich, en 1858, paraît avoir eu pour effet de l'interrompre dans son labeur : mais à peine s'est-il rendu compte de ce mauvais effet qu'aussitôt il a mis fin à l'aventure, en renvoyant sa femme et en s'enfuyant à Venise, où ses lettres nous montrent que, par le travail,

il n'a point tardé à « se guérir » de sa double maladie, corporelle et morale. « Dès que je pourrai me remettre à mon *Tristan*, — écrit-il, de Genève, au lendemain de son départ de Zurich, — je me tiendrai pour sauvé. » Seul à Venise, encore souffrant, accablé de fatigue, il « s'est remis à son *Tristan* », et est parfaitement heureux. « La solitude, dit-il, m'a fait un bien extraordinaire. Il est vrai que j'ai été souvent malade ; mais jamais cela n'a atteint ni altéré l'état foncier de mon âme. J'ai en moi le calme le plus beau, le plus profond. » Et la destinée de ses ouvrages précédents ne l'inquiète pas plus que les péripéties extérieures de sa vie : « Mes œuvres ne me plaisent, et ne vivent pour moi que pendant que je travaille à les réaliser. Achevées, elles ne m'intéressent plus que parce qu'elles me procurent le moyen de me donner à de nouveaux ouvrages. »

Est-ce à dire que ce grand'homme ait été un égoïste ? Aucun mot plus impropre ne pourrait être employé pour le définir. C'était, simplement, un homme de génie, contraint par son génie même à aimer son œuvre d'un amour passionné et à lui sacrifier toutes les autres choses, ou du moins à ne les concevoir qu'« en raison » de cette œuvre. Mais, sous son impérieux génie de

poète-apôtre, il y avait en lui un cœur tendre, délicat, généreux : et c'est ce que nous prouve encore le nouveau recueil de ses lettres. Non seulement, comme on l'a vu, la confidence de ses projets lui était un moyen de témoigner son affection à sa mère et à ses sœurs : il associait vraiment tous les siens, dans sa pensée, au succès et à la gloire qu'il rêvait de se conquérir. Avec une sincérité manifeste et touchante, il décrivait à chacun d'eux la part de bonheur qui lui reviendrait, lorsque l'opéra ou le drame qu'il était entrain d'écrire aurait enfin assuré sa fortune. Et sans cesse, à l'exposé de ses travaux, il entremêlait de charmantes expressions de souvenir et de sollicitude.

Il adorait surtout sa mère et l'une de ses sœurs, Cécile, qu'il sentait lui être plus proche, en toute façon, que ses frères et ses autres sœurs. « Ma bonne petite maman, — écrivait-il à sa mère en septembre 1846, — s'il y a eu bien des choses entre nous, comme tout cela a vite fait de disparaître sans laisser de traces ! C'est pour moi comme quand, au sortir des angoisses et des soucis de la ville, je m'étends sur l'herbe, dans une belle vallée pleine d'ombre, contemplant le feuillage léger d'un arbre, écoutant la chanson d'un cher petit oiseau ; l'impression que j'éprouve est toute pareille lorsque, au

sortir du tourbillon de ma misérable existence, j'élève ma main vers toi, en m'écriant : que Dieu te conserve, ma bonne veille mere ; et que, le jour où il t'enlèvera à moi, il le fasse doucement et tranquillement ! Mais je compte bien que tu vivras longtemps encore, et que longtemps nous pourrons vivre pour toi, et d'une vie plus riche, moins pénible, qu'a été la tienne, ma pauvre maman ! » Quant à sa sœur Cécile, toutes les lettres qui lui sont adressées, dans le recueil, ont un accent particulier de tendresse et d'intimité ; peut-être n'y a-t-il jamais eu personne que ce cœur mobile de poète ait aimé d'une façon plus constante, ni dont la sympathie lui ai toujours été plus indispensable. Et voici, pour citer encore quelques lignes au hasard, comment Wagner accueillait, le 23 octobre 1851, la nouvelle que l'une de ses nièces, une petite fille, s'intéressait à lui et regrettait de ne pas le connaître. « Cette nouvelle, vois-tu, m'a mis tout en feu ! Je ne prétends à l'amour de personne, et laisse les gens penser de moi ce qu'ils veulent : mais on se tromperait bien à conclure, de là, que je sois un être insensible et froid. Lorsque quelqu'un, n'importe où, m'a montré seulement un doigt d'affection véritable, tout de suite je saisis la main entière, j'attire à moi la personne entière, et, si je le puis, je lui donne un baiser

aussi cordial que celui que j'aurais tant de plaisir à pouvoir te donner! »

Il disait vrai : il était d'âme ardente, affectueuse, ouverte à toutes les belles émotions qu'il a fait chanter dans son œuvre. Mais il était esclave de son génie, qui, dès la jeunesse, l'avait soulevé et maintenu au-dessus du monde, dans une solitude effrayante et sacrée. Pour lui, comme pour tous les grands artistes créateurs dont j'ai eu l'occasion d'étudier la vie, les événements extérieurs et même ceux qui nous paraissent les plus décisifs n'ont été que des épisodes sans importance réelle : ils peuvent avoir de quoi séduire notre curiosité, mais nous devons bien nous garder de croire qu'ils aient rien à nous apprendre sur l'histoire véritable de ces « illuminés ». Leur histoire véritable n'est que celle de leurs ouvrages, unique pensée de leur cerveau, unique passion de leur cœur.

1906.

CHAPITRE VI

LE PREMIER MÉNAGE DE RICHARD WAGNER [1]

Richard Wagner, comme l'on sait, n'a pas eu d'enfants de sa première femme, Minna, qu'il avait épousée en 1839, et dont il s'est tragiquement séparé en 1863 : et ainsi, grâce à Dieu, nous ne pouvons pas imaginer, dans le cas présent, que ce soit un fils ou un petit-fils de ce couple malheureux qui ait vendu lui-même, à un éditeur, des lettres que leur caractère tout particulier d'intimité pénible, et assez choquante, aurait dû préserver à jamais d'être publiées. Mais la lecture de ces lettres ne m'en a pas moins démontré combien il me sera décidément toujours difficile de me résigner à l'habitude, devenue désormais constante et universelle, de salir la mémoire des hommes qui nous sont les plus chers, en nous révélant des circonstances, plus

1. *Richard Wagner an Minna Wagner*, 2 vol. in-8, Berlin, 1908.



MINNA WAGNER

ou moins inévitables, de leur vie privée qu'ils se sont efforcés, de leur mieux, à nous tenir cachées. Voici un noble et magnifique poète, le plus grand, peut-être, de nos temps modernes, et certes celui qui a remué nos cœurs le plus profondément : après avoir vécu près d'un quart de siècle avec une femme qu'il a passionnément aimée, et qui lui a prêté une assistance héroïque tout au long des cruelles épreuves de la première partie de sa carrière, il finit par se fatiguer d'elle, — une autre femme s'étant mise entre eux, — et il la renvoie d'auprès de lui, déjà très malade, — si épuisée par les angoisses et les privations qu'il la croit condamnée à une mort prochaine, — et il la laisse mourir isolée, désespérée, parmi des étrangers : conduite que, sans doute, l'opposition de leurs tempéraments a rendue nécessaire, mais qui demeure, toutefois, l'unique passage que nous aimerions à pouvoir effacer d'une longue existence entièrement employée à nous pourvoir de vivante et bienfaisante beauté ; et voici que l'on nous contraint à connaître jusqu'aux moindres particularités de ce déplorable épisode, à suivre, de jour en jour, le grand poète dans le détail obligé de ses ruses et de ses mensonges, à rabaisser un peu la haute image que nous nous plaisions à concevoir de lui, — tout cela, simplement, parce qu'il a été

grand, et sous prétexte que chaque ligne sortie de sa plume possède, en même temps qu'une valeur marchande, l'intérêt d'un document historique et pyschologique !

En tête des deux volumes qui, naguère, nous offraient la série complète des *Lettres de Wagner à Mme Wesendonck* se lisait une *observation préliminaire* commençant par cet étrange aveu : « L'auteur des pages que nous publions aujourd'hui avait formellement exprimé le désir que ces pages fussent anéanties. » Le pauvre Wagner avait espéré que, après sa mort, nous ignorerions une aventure qui, au fond, n'avait rien eu que d'assez banal, et dont lui-même, du reste, n'avait point tardé à se fatiguer : non, l'héroïne de l'aventure a voulu que toutes les lettres de son ami d'un jour nous fussent livrées, jusqu'à celles où il s'ingénie à inventer des défaites pour empêcher son ex-amie de venir le rejoindre, et jusqu'à celle où nous apprenons que, par l'intermédiaire de sa seconde femme, il l'a priée de lui renvoyer toute la musique et tous les écrits que jadis, il lui avait donnés ! Mais encore cette publication nous apparaît-elle excusable, et presque légitime, en regard de celle que l'on s'est avisé, maintenant, de lui juxtaposer : deux gros volumes tout remplis des lettres écrites, chaque jour, par Richard Wagner à sa première femme,

pour tâcher, de mille façons diverses, à lui faire oublier qu'il ne peut plus l'aimer, ni même supporter sa vue, et qu'elle aura dorénavant à souffrir et à mourir loin de lui. Aussi bien, les deux volumes nous sont-ils présentés sous une forme singulière, et dont nous serions tentés d'attribuer l'excessive réticence à un certain sentiment de honte : car non seulement le titre ne nous dit point d'où nous viennent les lettres de Wagner, et par qui elles ont été cédées au libraire qui nous les transmet; les volumes ne contiennent, en outre, pas un mot d'introduction, pas une note, absolument aucune trace des mains entre lesquelles ces lettres ont passé avant d'arriver jusqu'à nous. Si bien que, de cette navrante histoire dont, auparavant, nous ne savions rien, — car les biographes de Wagner ont expressément négligé de nous parler de sa première femme, ou parfois nous en ont affirmé des choses dont les lettres mêmes du mari nous prouvent, désormais, l'inexactitude, — de cette histoire nous avons à nous faire une idée à tâtons, d'après ces seules lettres fréquemment coupées de mystérieuses lacunes, sans pouvoir deviner rien de celles qui leur ont répondu, sans être le moins du monde informés de ce qui a eu lieu durant les intervalles que nous constatons entre elles : nous avons à reconstituer cette his-

toire aussi malaisément que s'il s'agissait, pour nous, de déchiffrer une dépêche en langage secret, et où la moitié des phrases aurait disparu !

Que si, cependant, nous nous obstinons à vouloir pénétrer la signification cachée du cryptogramme, nous nous apercevons, avec une véritable joie, que cette signification n'est pas aussi fâcheuse pour la mémoire de Richard Wagner que nous aurions pu le craindre, par exemple, en nous fondant sur le silence continu du musicien-poète au sujet de sa première femme, dans le recueil de ses lettres à Mme Wesendonck. A coup sûr, nous aurions préféré ne pas savoir que Wagner a chassé d'auprès de soi la compagne fidèle et dévouée de toute sa jeunesse, et surtout ne pas être mis au courant des protestations mensongères et des fausses promesses qu'il a été forcé de lui renouveler, de jour en jour, pendant plusieurs années, pour la tranquilliser et la consoler : mais ses lettres, jusque dans leurs passages les plus déplaisants, nous montrent que lui-même a souffert infiniment des souffrances qu'il se croyait contraint d'infliger à sa victime, et que longtemps il a fait, pour épargner à celle-ci ou pour lui adoucir ces souffrances, un effort d'autant plus touchant qu'il était fatalement condamné à rester inutile. Et puis aussi, peut-être, ces lettres nous révèlent qu'il a toujours aimé,

jusqu'au bout, sa « très bonne Minna », tout en ne se sentant plus le courage de vivre avec elle, ou du moins lui a toujours gardé un sentiment composite et bizarre, mélangé de remords et de reconnaissance, de compassion et de respect, d'un besoin invétéré de s'ouvrir à elle et d'une vague certitude que personne au monde ne l'aimait plus qu'elle, ne s'intéressait plus à lui, ni, au fond, n'était mieux fait pour l'écouter et pour le comprendre.

Voilà ce qu'il m'a semblé découvrir, sous l'extrême diversité des 169 lettres du recueil nouveau ; mais avec cela je dois avouer que jamais encore, en vérité, je n'ai lu un recueil de lettres aussi extraordinaire, à la fois pour ce qui est de sa forme et de son contenu. Cent pages, deux cents pages se succèdent qui ne sont remplies que de simple et confiante tendresse, d'épanchement familier, de sollicitude inquiète ou joyeuse ; on se figure entendre le mari le plus content et le plus attaché, envoyant journellement à sa femme, — obligée de faire sans lui un voyage, ou un séjour aux eaux, — la relation minutieuse de l'emploi de ses heures, lui parlant de son travail et de ses distractions, l'instruisant avec soin de l'état de sa santé, et ne négligeant pas, non plus, de l'instruire de l'état de son linge et de ses vêtements, lui communiquant tous ses

rêves avec tous ses projets, lui énumérant les sommes qu'il a reçues et celles qu'il a dépensées, lui donnant des conseils sur le régime qu'elle aura à suivre, sur l'achat de ses robes, et toujours lui renouvelant son regret d'être séparé d'elle, ainsi que son pressant désir de la voir rentrer ou d'aller la rejoindre. Sur les 269 lettres du recueil, il y en a plus de 240 qui sont écrites de ce ton : des lettres qui, à les prendre isolément, ne respirent que l'abandon et la tranquillité, l'intimité sereine d'une vieille et profonde affection réciproque. Mais, tout à coup, de loin en loin, tantôt après cent pages et tantôt après deux cents de cette aimable causerie ensoleillée, une lettre surgit, toute noire et terrible comme un soudain orage ; et nous comprenons aussitôt que la douceur paisible des lettres précédentes n'était qu'une illusion, un décor de théâtre derrière lequel se déroulait un drame ignoré de nous ; et désormais toutes les lettres suivantes nous apparaissent dévastées et lugubres, malgré le retour immédiat des mêmes confidences et des mêmes sourires, du même innocent décor de comédie ou d'idylle. Vingt fois Wagner écarte patiemment, en quelques mots de gronderie amicale, les plaintes et les reproches que sa femme lui adresse ; et vingt autres fois c'est la malheureuse femme elle-même qui, nous le sentons, s'efforce à rete-

nir dans son cœur les angoisses incessantes dont elle est ravagée ; mais brusquement une plainte plus vive, un reproche plus fortement accentué déchaînent, une fois de plus, la tempête toujours suspendue à l'horizon ; et Wagner, à son tour, se plaint et reproche, évoque la mémoire des luttes passées, obscurcit l'avenir par d'implacables menaces. Et quand, ensuite, il redevient l'ami indulgent et tendre que j'ai dit tout à l'heure, nous ne pouvons plus l'écouter sans avoir en même temps, dans l'oreille, l'écho plus ou moins confus d'un lointain grondement de tonnerre.

Une de ces lettres, en particulier, est évidemment d'une importance si considérable, pour l'histoire des rapports de Wagner avec sa première femme, que je ne puis me défendre de la citer, malgré la réelle impression de malaise que je ressens à devoir y toucher. Mais d'abord il faut que je rappelle une seconde lettre, antérieure à celle-là de plusieurs années, et que j'ai eu précédemment l'occasion de traduire ici, — car le recueil des *Lettres de Famille* de Wagner, publié en 1906, contenait déjà quelques-unes des premières lettres du poète à sa Minna, écrites durant cette période d'« épreuves » où le jeune couple ne pensait qu'à souffrir, à espérer, et à lutter en commun. Le 28 juillet 1842,

Wagner, qui était venu à Dresde avec le projet d'y faire jouer son *Rienzi*, recevait une lettre de sa femme lui disant que, si son séjour et ses démarches devaient lui coûter trop d'argent, elle était prête, pour lui épargner une dépense supplémentaire, à attendre quelque temps avant de venir le rejoindre. A quoi le mari répondait, dans un admirable élan de reconnaissance et d'amour :

« Ma Minna bien-aimée, il n'est pas possible que nous restions jamais séparés l'un de l'autre; je le sens de nouveau, à présent, du plus profond de mon cœur. Ce que tu es pour moi, rien au monde ne pourrait m'en tenir lieu... Tu me parles d'une *nécessité* qui, peut-être, nous obligerait à ne pas nous revoir quelque temps encore! Où donc est cette nécessité? Lorsque jadis, pour essayer d'exécuter mes plans et mes espoirs follement présomptueux, j'ai entrepris le voyage de Russie, dans des conditions qui auraient découragé l'homme le plus intrépide, est-ce que, dans ce moment-là, tu m'as parlé d'une *nécessité* de te séparer de moi? Si tu l'avais fait alors, par Dieu, j'aurais dû te donner raison; mais l'idée ne t'en est pas venue. Lorsque, pendant la traversée, la tempête et le péril étaient au comble, lorsque, pour récompense

des peines que tu avais subies avec moi, tu voyais devant toi une mort effroyable, tu m'as simplement prié de te tenir bien embrassée, afin que, jusque dans la mort, nous ne fussions pas séparés. Lorsque, à Paris, nous nous trouvions immédiatement sur le point de mourir de faim, mainte occasion s'est présentée à toi de te sauver en me laissant à mon sort : pourquoi donc, à ce moment, n'as-tu jamais parlé d'une *nécessité* de nous séparer? Alors, vois-tu, je n'aurais rien eu à te répondre ! Mais maintenant, où je sens que je tiens de plus en plus mon avenir dans mes mains, maintenant, je te le demande, pourquoi me parles-tu de cette nécessité? Viens, viens, viens! Et tout de suite! Lundi, lundi! Ah! si nous pouvions être déjà à lundi ! »

Et la lettre se terminait par une citation, un peu modifiée, du début de l'exquise chanson de ce *Hollandais Volant* que Wagner venait de composer sous les yeux de sa femme, et vraiment grâce à elle (1) :

Mon cher vent du Sud, souffle encore plus for !
Tout mon cœur désire et appelle ma Minna !

Il y a, dans tout ce morceau, un accent qui ne trompe pas, un accent de sincérité absolue et d'amoureuse confiance; et ce même accent se trouve dans toute la série des premières lettres

(1) Voyez le chapitre précédent.

de Wagner à Minna, jusqu'au moment où l'auteur de *Tannhäuser*, en 1849, accusé d'avoir pris part à l'insurrection, a été forcé de s'enfuir d'Allemagne. Les lettres de cette heureuse période sont, d'ailleurs, en très petit nombre, Wagner ne s'étant, jusqu'alors, presque jamais séparé de sa femme : toutes nous font voir un mélange charmant de tendresse expansive et de calme et complète familiarité. Non seulement le mari tient sa femme au courant des moindres faits de sa vie comme de sa pensée : nous sentons qu'il a besoin d'elle, et ne peut passer un seul jour sans la vouloir près de soi. Plus tard, depuis la séparation forcée, et fatalement prolongée, de 1848, le ton change un peu. Wagner continue à instruire sa femme de tout ce qui lui arrive, — c'est là un besoin qu'il gardera toujours ; — mais nous ne sommes plus aussi certains que son cœur la désire, ni qu'il lui soit impossible de vivre loin d'elle. Cependant, ils se rejoignent, s'installent ensemble à Zurich ; et Wagner, lorsqu'il est obligé de quitter sa femme pour aller s'entendre avec des directeurs de théâtre ou pour diriger des concerts, lui envoie immanquablement, à peu près chaque jour, des lettres pleines d'expansion et de sollicitude, les lettres d'un parfait mari, désolé d'avoir eu à se séparer de sa femme.

Or voici que, le 17 mars 1850, il lui annonce brusquement qu'il n'est plus à Paris, où il était venu organiser des concerts, et que des amis l'ont décidé à passer quelques jours avec eux, dans leur maison de Bordeaux ! « Tu ne peux pas te figurer, lui dit-il, l'amabilité et le dévouement pour moi de cette famille ! Celle-ci consiste dans le jeune couple et la mère de la femme, qui est Anglaise, mais qui, de même que son mari, parle l'allemand aussi bien que nous. Et il y a en outre, à Bordeaux, une nombreuse colonie d'Allemands, tous riches, et qui tous ont pour moi la plus haute estime... Mais, pour te parler en toute franchise, le plaisir que j'éprouve ici ne m'empêche pas d'aspirer de tout mon cœur vers toi et vers notre maison ! Crois-moi bien, je ne connais pas d'autre bonheur que de pouvoir vivre avec toi, tranquille et satisfait, dans notre petit ménage ! » Et puis, exactement un mois après, voici l'effrayante lettre qu'il lui adresse, de Paris, où il s'est hâté de revenir pour préparer ses concerts :

« Chère Minna !

« Je t'appelle encore ainsi malgré la dernière lettre que j'ai reçue de toi ! « Chère Minna ! » ainsi je t'appelle encore dans l'heure bien lourde que je traverse, aujourd'hui, par ta faute !

Ainsi je t'appelais autrefois, lorsque n'était pas encore survenue entre nous une division atroce et irréparable; et ainsi je continuerai toujours à t'appeler, dans mon souvenir!... Ce qui, jusqu'à présent, m'attachait invinciblement à toi, malgré des choses que je n'ai pas besoin de te rappeler, c'était l'amour, un amour qui dominait toutes les différences, — mais un amour que tu ne m'accordais pas au degré où je l'éprouvais moi-même. Peut-être ressentais-tu pour moi tout ce que tu es capable de ressentir; mais ce dont j'avais besoin, l'amour sans condition, l'amour qui nous fait aimer autrui tel qu'il est et pour ce qu'il est, cet amour-là ne pouvait entrer dans ton cœur, car depuis longtemps déjà tu as cessé de me comprendre. Depuis notre nouvelle réunion, c'est le devoir seul qui t'a inspirée, dans ta conduite envers moi ; et c'est encore de ton devoir, non de ton amour, que tu me parlais dans ton avant-dernière lettre...

« A Dresde, déjà, ton mauvais sentiment contre moi s'est manifesté, et a constamment grandi à mesure que les intérêts de mon art et de mon indépendance d'artiste me rendaient plus insupportables les stupides exigences de mon métier de chef d'orchestre... Lorsque je rentrais chez moi, profondément indigné et attristé d'une nouvelle humiliation, d'un nouvel

échec, qu'est-ce que ma femme avait à m'offrir au lieu de consolation et de sympathie réconfortantes ? Des reproches, de nouveaux reproches, rien que des reproches ! Et moi, cependant, avec mon goût irrésistible pour la vie domestique, je restais chez moi ; mais ce n'était plus que pour me taire, pour me laisser ronger par mon souci, et pour être *seul !...*

« Mais assez là-dessus ! L'heure décisive a sonné : j'ai dû fuir en abandonnant tout derrière moi. Un unique désir me restait, avant de quitter l'Allemagne : le désir de revoir ma femme... Et jamais je n'oublierai la nuit où l'on m'a réveillé, dans ma cachette, pour accueillir ma femme : froide et pleine de reproches, elle s'est dressée devant moi et m'a dit : « Voilà, je suis venue, puisque tu m'as demandée ; maintenant continue ton voyage, et moi, je vais repartir dès cette nuit ! » Enfin, quelque temps après, j'ai eu le bonheur d'obtenir que tu vinsses me rejoindre à Iéna, pour y échanger avec moi un chaud et cordial adieu. Cet adieu a été ma consolation dans l'exil, et je n'ai plus eu d'autre idée que de te ravoir pour toujours. Sur quoi j'ai reçu bientôt, aux environs de Paris, cette malheureuse lettre qui m'a glacé par son manque de cœur... Ce qui s'est passé depuis lors, tu ne l'as sûrement pas oublié. Dans ta lettre

suivante, tu m'as annoncé ta résolution de venir près de moi à Zurich ; et tu es venue, et tu sais quelle a été ma joie ! Mais, hélas ! ce n'était pas vers *moi* que tu étais venue, mais vers l'homme dont tu supposais *qu'il* allait aussitôt composer un opéra pour Paris... C'est alors que, pour la première fois, je me suis senti infiniment seul en ta présence, car j'ai vu qu'il me serait impossible de te conquérir toute à moi !... N'importe, pour te procurer la paix je me suis remis sérieusement à mes plans de Paris... Et je me suis rendu ici, où je n'ai eu qu'une préoccupation : la préoccupation non de moi-même, mais de toi et de notre vie commune. Une amitié de l'espèce la plus rare et la plus élevée s'est présentée à moi, qui, tout d'un coup, a éloigné de moi le souci de mon pain quotidien. Et cependant, de Bordeaux même, je t'ai encore écrit que je ne connaissais qu'un bonheur, qui était de vivre tranquillement avec toi à Zurich, et de pouvoir y créer des œuvres à mon goût.

« Mais maintenant ta lettre a tout rompu, tout anéanti ! Irréconciliable, tu cherches l'honneur là où je dois presque reconnaître la honte, et tu as honte de ce qui est, pour moi, une bienvenue providentielle !...

« Désormais, que peut être mon amour pour toi ? Il ne peut plus être que le désir de te

récompenser de la jeunesse que tu as inutilement sacrifiée pour moi, des épreuves que tu as subies avec moi, — le désir de te rendre *heureuse*. Mais est-ce que je pourrais arriver à cela en continuant à vivre avec toi ? Non, non, c'est tout à fait impossible ! »

Dans sa lettre suivante, du 4 mai 1850, Wagner, de plus en plus décidé à se séparer de sa femme, lui déclare qu'il va partir pour un grand voyage en Grèce et en Orient ; mais déjà les dernières lignes de la lettre sont plus douces : « Adieu donc, adieu, chère Minna! adieu, femme durement éprouvée, à qui je ne puis, hélas ! accorder aucune compensation, et que je me trouve même forcé d'abandonner! Adieu, et, si tu le peux, garde un bon souvenir de moi ! Tu recevras de mes nouvelles, et peut-être nous reverrons-nous encore !... Ne sois pas fâchée de ce que j'aie dû me séparer de toi ! Adieu, très chère, très bonne Minna ! adieu ! » Et puis, dès la page d'après, sans l'ombre d'une transition ni d'une explication, nous trouvons une nouvelle lettre, probablement postérieure d'un an à la précédente, et qui n'est plus qu'affection, sourires, douce intimité. « Ah ! chère et bonne femme, qui m'as encore écrit une lettre si merveilleusement belle ! Combien je déplore seule-

ment d'avoir à y répondre par écrit, au lieu de pouvoir t'en remercier oralement dès ce soir ! » Il est aux eaux, dans les environs de Zurich; il a quitté sa femme la veille, et attend avec impatience le lendemain, où elle lui a promis de venir le rejoindre. Mais nous n'en demeurons pas moins, nous, sous l'impression soudaine et inquiétante de la lettre de tout à l'heure. Ces subites accusations de Wagner, ces durs reproches, que signifient-ils bien au juste ? et se peut-il que pas une ombre n'en soit restée sur l'heureux ménage que nous voyons, à présent, échanger des caresses et des confidences ?

En tout cas, la cause immédiate de l'éclat du 17 avril 1850 se laisse facilement deviner. Minna a reproché à son mari d'avoir accepté un don d'argent que lui ont offert ses nouveaux amis et admirateurs bordelais. Ainsi s'explique cette phrase de la lettre : « Tu cherches l'honneur là où je suis presque forcé de reconnaître la honte, — (c'est-à-dire dans un emploi servile, dans des tâches banales, etc.), — et tu as honte de ce qui est pour moi providentiellement bienvenu », — (c'est-à-dire de l'argent donné par des amis). Mais d'autres passages, dans des lettres voisines, nous permettent de supposer que la désapprobation morale de Minna, ici

comme toujours, s'accompagnait d'un fort élément de jalousie féminine, plus ou moins motivée. Si le généreux ami bordelais n'avait pas eu une jeune et très jolie femme, Minna, sans doute, ne se serait pas aussi vivement offensée de la manière dont Wagner avait mis à profit sa générosité.

La pauvre femme était d'une jalousie extrême: voilà ce qui est, désormais, trop certain, et qui a le plus contribué à exaspérer son mari. Quant aux autres défauts dont on a coutume de l'accuser, je ne crois pas qu'ils aient eu rien de bien grave, — à commencer par ceux que lui a reprochés, dans sa lettre, son mari lui-même. Assurément elle aurait préféré que Wagner eût un gagne-pain régulier, et composât une musique un peu plus lucrative ; mais le goût qu'elle conserve pour *Rienzi* n'empêchera pas le poète, après leur séparation, de l'entretenir en détail des progrès de *Tristan*, et avec une évidente certitude de l'intéresser. Il n'est pas vrai non plus qu'elle ait manqué d'intelligence : jusqu'au bout, son mari lui a confié et lui confiera toutes ses pensées avec une abondance et une précision qu'il s'est bien gardé d'employer, par exemple, dans ses lettres aux membres de sa famille et qu'il aurait vite cessé d'employer vis-à-vis de sa femme s'il l'avait sue incapable de les apprécier.

Reste donc, au total, le désir qu'avait Minna de voir son mari en possession d'un emploi régulier : mais si vraiment ce désir, assez naturel, a eu dans son cœur des racines profondes, combien nous devons admirer l'héroïque courage avec lequel, sa vie durant, elle a dispensé son mari de tenter aucun effort pour le satisfaire ! Car non seulement nous la retrouvons toujours auprès de Wagner, jusqu'au moment où celui-ci ne pourra plus supporter de vivre avec elle ; non seulement son mari, par la façon dont il lui parle, atteste qu'il est parfaitement assuré de sa soumission, et ne craint pas de perdre son amour en continuant à mener sa vie d'artiste : mais la lettre furieuse qu'on a lue plus haut se charge de nous apprendre à quel point les résistances de Minna sont courtes, et bientôt oubliées. Lorsqu'elle vient le voir dans sa cachette, elle lui signifie qu'elle va repartir, et est décidée à ne plus le revoir ; mais, quelque temps après, voici déjà qu'elle l'a rejoint à Iéna, où elle échange avec lui « un chaud et cordial adieu » ! Lui écrit-elle, ensuite, une lettre « qui le glace par son manque d'amour » ? La lettre suivante est pour lui annoncer « sa décision de s'installer avec lui à Zurich ». A tout ce qu'il exige elle cède, après l'avoir simplement agacé par un inutile semblant de refus ou d'hésitation ; et son unique

tort, ainsi que Wagner le lui laissera entendre cent fois, aura été de l'aimer avec une passion trop entière, sans savoir se résigner à ce que d'autres femmes la remplacent dans son cœur, ou même soient admises à partager son cœur avec elle.

Mais ce tort était très grave, et ne pouvait manquer d'avoir pour elle des conséquences infiniment désastreuses. Car Richard Wagner, après le bouleversement produit dans sa vie et dans tout son être par la catastrophe de 1848, s'était trouvé amené, par son âge à la fois et par les circonstances, à avoir en quelque sorte fatalement besoin de changer de femme, tout de même qu'il avait changé de patrie, et de profession, et d'idéal et de style artistiques. Involontairement, il aspirait à rencontrer une amie nouvelle, qui fût toute prête à le suivre, — sauf à s'imaginer qu'elle le conduisait, — dans les voies nouvelles où le poussait à présent son génie, aidé encore par les hasards de sa destinée. Et peut-être Minna, dont il continuait également à avoir besoin, peut-être serait-elle parvenue à conserver sa place auprès de lui si, s'étant rendu compte de ce changement, elle avait eu la force de tolérer qu'une autre femme pénétrât dans l'intimité de son mari, qui, d'ailleurs, — ainsi que le prouve l'épisode de

Mme Wesendonck, — aurait vite fait de s'en fatiguer ? Cette force, elle ne l'a pas eue : et toutes les souffrances des dernières années de sa vie, et toutes les angoisses de Wagner, ne sont sorties que de là. En vain, dans les nombreuses lettres qu'il lui écrit entre 1851 et 1858, lui prodigue-t-il les témoignages d'une affection que nous sentons encore très sincère : nous sentons, d'autre part, qu'il commence à l'aimer mieux de loin que de près, et que, désormais, sa curiosité, son ardeur sensuelle, ce désir de possession qui n'est, au reste, qu'une forme incomplète, passagère, et très superficielle de l'amour, que tout cela ne s'adresse plus à elle, et va sans doute maintenant à plusieurs femmes alternativement, suivant que Wagner est à Paris, à Londres, à Zurich, ou bien suivant les caprices divers de son humeur de poète, sans cesse devenue plus impressionnable et mobile, avec les années.

Le ménage en était à ce point lorsque, au mois de mai 1858, éclata la seconde catastrophe, préparée depuis longtemps déjà, et provoquée surtout par l'ardente jalousie de Minna Wagner. Celle-ci, ayant acquis la preuve certaine des relations sentimentales de son mari avec Mme Wesendonck, était allée jusqu'à dénoncer

ces relations à M. Wesendonck. Et Wagner, lui, a vu et compris aussitôt qu'il ne lui était plus possible de vivre en compagnie d'une femme dont les reproches continuels le troublaient dans son travail poétique, la seule chose qui lui tînt, proprement, au cœur : de telle sorte qu'il a, pour ainsi dire, donné simultanément congé à sa femme et à son amie, afin de pouvoir se consacrer tout entier à sa partition de *Tristan et Ysolde*, maîtresse plus tendrement aimée que ne l'avait jamais été aucune créature en chair et en os. Mais son âme généreuse, dès lors tout imprégnée de l'esprit chrétien, — malgré son soi-disant *schopenhauerisme*, — a d'autant plus souffert à l'idée des souffrances infligées, par son fait, à la fidèle compagne de toute sa vie que, comme je l'ai dit, il la savait très malade, et la croyait vouée à une mort prochaine. « Un médecin, en qui j'ai toute confiance, — écrivait-il, le 1er novembre 1858, à Mme Wesendonck, — m'a fait connaître, hier, la nature exacte de la maladie de ma femme. Tout porte à croire qu'elle est perdue. Un *hydrothorax* menace de se développer bientôt; elle va beaucoup souffrir, et les douleurs iront toujours augmentant : l'unique délivrance possible est la mort. » Le souvenir de cet aveu nous est indispensable pour comprendre la vraie signification des lettres qui

ont suivi le drame de l'été de 1858. Presque quotidiennes, et d'une longueur anormale, ces lettres contiennent, évidemment, une grosse part de mensonge, avec leur tendresse débordante, leurs assurances répétées d'un fidèle amour et de l'espoir d'un recommencement immédiat de la vie en commun : mais le mensonge qu'elles contiennent est celui que chacun de nous se trouve obligé de commettre au chevet d'un malade mortellement atteint; et personne n'aura le courage d'en faire un reproche à Richard Wagner, quelque opinion que l'on ait de l'ensemble de sa conduite à l'égard de sa femme.

Encore nous est-il bien malaisé de savoir en quelle mesure, dans ces lettres, Wagner affecte des sentiments qu'il n'éprouve point. Il écrit à sa femme, par exemple, de sa retraite de Venise, qu'il a sur son piano une photographie d'elle, à côté du portrait de son père; à Mme Wesendonck, le même jour, il écrit simplement qu'il a sur son piano le portrait de son père : à l'une des deux il ment, mais à qui ment-il? Je suis bien tenté de supposer que ce n'est pas à sa femme : car toutes ces lettres à celle-ci ont un caractère d'expansion que sont bien loin d'avoir les lettres adressées par lui, secrètement et librement, à Mme Wesendonck. En tout cas, ce n'est qu'à sa femme qu'il raconte, heure par

heure, tous les détails de sa vie; et quand, après l'avoir entretenue de l'avancement de son drame lyrique, il lui décrit tout au long un abcès qu'il vient d'avoir, ou la consulte sur l'achat d'un manteau, ou la remercie des chemises et des bas qu'il a reçus d'elle, nous avons l'impression que des lettres comme celles-là, avec toute la part de dissimulation qui peut y être renfermée, n'en traduisent pas moins une affection sincère. Le poète ne peut plus s'accommoder d'avoir sa Minna près de lui : mais, en même temps, il regrette l'absence d'une confidente longtemps accoutumée à le regarder vivre et à veiller sur lui; et, tout en la plaignant, il garde pour elle un étrange amour qui, bien vite refroidi dès qu'ils sont ensemble, ne tarde pas à se réchauffer, une fois de plus, dans l'éloignement.

Telle est, en somme, la conclusion qui ressort de la plupart des lettres formant la seconde moitié du recueil; mais de nouveau, par instants, entre ces marques de compassion, de respect, et de fidèle amitié, une lettre nous apparaît dont la dureté imprévue et soudaine nous inquiète et nous déconcerte, projette brusquement une lueur de doute sur la sincérité des lettres précédentes comme des suivantes. Ces brusques éclats ne sont-ils que l'expression d'un moment d'humeur,

tout de suite apaisé; ou bien nous dévoilent-ils des sentiments qui désormais siégeaient à demeure dans l'âme du poète, sous ses fausses démonstrations de tendresse, et sans que lui-même, peut-être, eût clairement conscience de leur intensité? Ou bien encore, peut-être, dans une des âmes les plus complexes qu'il y ait eu au monde, ces sentiments trouvaient-ils le moyen de coexister avec leurs contraires, et le mari de Minna en était-il venu à haïr la pauvre femme tout en continuant à l'aimer? Rien de tout cela n'est impossible, ni, non plus, certain ; mais combien il eût mieux valu que les éditeurs du recueil, quels qu'ils soient, héritiers de la mémoire de Wagner ou de celle de sa première femme, nous eussent dispensés de connaître, au moins, ces quelques lettres-là !

1908



MINNA WAGNER

CHAPITRE VII

LA PREMIÈRE FEMME DE RICHARD WAGNER

8 décembre 1912.

Dans sa minutieuse et subtile *Autobiographie*, Richard Wagner nous a longuement raconté l'aventure de son premier mariage. Il avait vingt et un ans lorsque, durant l'été de 1834, le directeur du théâtre de Magdebourg l'avait engagé comme chef d'orchestre. Le personnel du théâtre de Magdebourg se trouvait alors tout entier transporté dans une petite ville d'eaux de Thuringe où, de jour en jour, l'opéra alternait avec la comédie ; et c'est là que, tout de suite, Wagner est devenu passionnément épris de la « première amoureuse » de la troupe, une très jolie, très gracieuse et très intelligente jeune femme appelée Minna (ou Wilhelmine) Planer. Tout de suite aussi la charmante Minna paraît bien avoir distingué son nouvel adorateur du reste des jeunes

hommes qui, en tous lieux où elle passait, s'empressaient galamment à lui faire la cour. Mais le hasard a voulu que, peu de temps après sa rencontre avec Richard Wagner, l'actrice reçût de Dresde une nouvelle dont le choc douloureux l'a d'abord accablée au point de lui rendre odieuse la vue même des plus chers d'entre ses amis de la veille : elle a appris qu'un certain gentilhomme saxon, qui naguère l'avait séduite en lui promettant de l'épouser tôt ou tard, venait maintenant de se marier avec une demoiselle riche, anéantissant du même coup, au cœur de son ancienne fiancée, des espérances de vie bourgeoisement « honorable » dont la pauvre fille s'était obstinément nourrie jusque-là. Sa froideur soudaine, sous le coup de cette déception, a naturellement surpris et navré le bouillant musicien. « Mon âme nage dans le vide et l'abrutissement, écrivait-il à son ami Théodore Apel, de telle sorte que j'ai même laissé tomber toutes mes amourettes. Il n'y a plus que la petite Tony que je revoie encore de temps à autre. »

Le fait est que Minna Planer, avec son incontestable talent de comédienne, n'avait nullement la vocation du théâtre. Fille d'un mécanicien de Dresde qu'avait ruiné sa folie d'inventions inutiles, elle s'employait déjà de son mieux à l'éducation de nombreux frères et sœurs, lorsqu'à seize

ans lui était arrivée la triste aventure dont j'ai parlé plus haut : elle s'était vue abandonnée sans ressources, avec un enfant qu'elle tenait à élever convenablement ; et c'est ainsi qu'après avoir beaucoup hésité elle s'était enfin résignée à devenir actrice, simplement parce qu'elle ne découvrait pas d'autre moyen de se procurer, sur-le-champ, la petite somme dont elle avait besoin pour son propre entretien et celui de sa fille. Aussi bien son âme, foncièrement maternelle, devait-elle toujours prendre plaisir à exercer autour de soi une très active et tendre charité. « Il fallait absolument que mon plus jeune frère se rendît à Leipzig pour y poursuivre ses études, racontera-t-elle plus tard dans une de ses lettres ; et comme mes parents ne pouvaient pas pourvoir aux frais de ces études, c'est encore moi qui m'en suis chargée, en un temps où, par suite de la désastreuse pénurie de notre troupe d'alors, il m'arrivait souvent de manquer moi-même des quatre *groschen* que me coûtait mon dîner. J'ai mis en gage mes boucles d'oreilles, ainsi que d'autres objets qui parfois m'étaient indispensables pour mes toilettes de scène ; j'ai envoyé l'argent à mon frère, et n'ai gardé pour moi que quelques sous qui me servaient, chaque jour, à acheter un petit pain en guise de dîner.»

Jamais, depuis son entrée au théâtre, elle

n'avait accordé à personne la faveur décisive que se disputaient ses innombrables amoureux de toute condition ; mais elle ne s'interdisait aucunement de recevoir de ceux-ci les cadeaux qu'il leur plaisait de lui offrir, ni sans doute, non plus, d'autoriser les compliments, billets doux, et menues caresses dont ils entendaient du moins se faire payer leur libéralité. Et pareillement encore elle a continué de se comporter après que, pendant l'hiver de la même année 1834, la fiévreuse obstination de Richard Wagner a réussi à triompher de sa résistance. D'où, chez le jeune musicien, une jalousie farouche, se traduisant par des scènes dont lui-même nous avoue qu'elles auraient eu de quoi rebuter l'affection la plus indulgente. C'est surtout cette jalousie, et le désir de pouvoir s'y abandonner quasi légalement, qui, vers la fin de l'année 1836, ont décidé Wagner à « régulariser » ses relations avec Minna Planer. Le mariage a été célébré dans un faubourg de Kœnigsberg, le 24 novembre 1836. Sur les actes officiels, Wagner s'est vieilli d'un an, afin de pouvoir se passer de l'autorisation de sa famille; et Minna, au contraire, par un scrupule bien excusable de coquetterie féminine, s'est rajeunie de quatre ans, afin de laisser croire que son mari et elle étaient à peu près de même âge.

Après comme avant cette formalité, la féroce jalousie de Wagner a empoisonné les jours et les nuits de la pauvre Minna. Jamais, assurément, l' « amoureux » forcené qu'était l'auteur de *Tristan* n'a aimé personne autant que sa première femme, et cela pendant toute sa jeunesse, jusqu'aux environs de 1855. Il l'aimait à la fois de corps et d'âme, non moins désireux d'épancher en elle tout le flot impétueux de son génie que de sentir auprès de soi le contact de sa pure et élégante beauté féminine. Plus tard, à partir du moment où il a cessé de l'adorer, une curieuse scission s'est produite en lui, qui toujours désormais, pour ainsi dire, l'a contraint à une vie amoureuse en « partie double », avec une confidente pour ses rêves de poète et une compagne pour la satisfaction de son besoin natif d'intimité familière. Mais sa Minna répondait, chez lui, à ce double penchant ; et avec cela le malheureux Wagner s'acharnait à la torturer, comme s'il avait voulu éteindre en elle, de ses propres mains, la petite flamme d'un sentiment qui semble bien d'ailleurs, en ces premiers temps du mariage, n'avoir pas dépassé les limites d'une espèce de sympathie maternelle, mêlée d'un peu d'étonnement et d'un peu de crainte. « Sans aucun doute, — lisons-nous dans une lettre ultérieure

de Minna Wagner, — mon amour pour Richard avait, à ce moment, tout à fait disparu ; mais je crois bien que les choses n'auraient pas pris cependant la tournure qu'elles ont prise si, vers ce même temps, un autre homme ne m'avait pas témoigné une compassion très habilement feinte, et ne m'avait ainsi amenée à méconnaître entièrement l'amour de Richard, qui, du reste, s'exprimait alors en des excès de jalousie de plus en plus intolérables. »

On sait, par le récit de Richard Wagner, la « tournure » qu'ont prise les illusions désespérées de la jeune femme : un matin, pendant que son mari dirigeait une répétition au théâtre, Minna s'est enfuie avec un riche commerçant de Kœnigsberg. Et l'on sait aussi avec quelle bonté, — éminemment touchante et méritoire malgré la force passionnée du désir amoureux qui l'accompagnait — le mari trompé a consenti à rappeler près de soi l'infidèle, lorsque celle-ci a trop pleinement reconnu le mauvais aloi de ces marques de « compassion » dont l'avait entourée son nouveau séducteur. Mais elle, Minna, depuis lors, elle a commencé à aimer son mari avec toute l'ardeur, à la fois, toute l'humble soumission, et toute la sollicitude que renfermait son grand cœur épris de sacrifice. Désormais Wagner n'a plus eu l'occasion de lui reprocher sa coquette-

rie : le monde entier, pour toujours, s'est concentré à ses yeux dans la seule personne de son magnanime Richard. Elle l'a assez montré pendant ce tragique séjour à Paris de 1840, dont Richard Wagner a éternisé le souvenir en des strophes d'une fraîcheur et d'un abandon bien touchants. « Finie dorénavant la belle chanson, — la chanson de ma folle jeunesse! — Celle que j'ai aimée est dorénavant plus encore pour moi. — Une femme pleine de bonté et pleine de vertu, — une femme vertueuse et bonne, — c'est là vraiment un trésor précieux. — Aussi est-elle pour moi plus que tout le reste du monde; — elle est tout ce que je possède ici-bas. »

Et puis ce sont les mémorables années de Dresde, entre 1842 et 1849. Toujours profondément amoureux de Minna, qui, de son côté, lui conserve pieusement tout son cœur, Wagner fait applaudir son *Vaisseau fantôme* et son *Tannhæuser ;* il compose son *Lohengrin* parmi toutes les joies du bien-être matériel et d'une exquise tranquillité sentimentale. « Qu'est-ce que que toutes les plus belles passions de la jeunesse, en comparaison d'un amour tel que le nôtre ? » écrit-il à sa femme pendant un court voyage à Berlin, en 1847. La catastrophe des années suivantes elle-même, — quoi qu'il en ait affirmé et probablement pensé plus tard, — ne parvient

pas à rompre le lien de cet « amour » réciproque. Je ne crains pas d'aller plus loin encore, en m'appuyant sur les nombreux documents inédits que vient de nous offrir un savant biographe allemand, M. Julius Kapp (1) : j'ai la conviction que la tendresse de Wagner pour sa femme et la fidèle affection de celle-ci à son endroit ont survécu à un petit épisode, d'ailleurs assez obscur, raconté par le maître allemand dans son *Autobiographie* avec un désir évident de nous laisser ignorer une partie des faits.

De Paris, où il était venu en 1850 avec l'intention d'offrir son *Tannhæuser* au directeur de l'Opéra, Wagner s'en est allé brusquement passer plusieurs semaines à Bordeaux, auprès d'une jeune Anglaise mariée là à un riche négociant : sur quoi la mère de cette jeune femme a écrit à Minna Wagner pour lui dénoncer la conduite scandaleuse de son mari; et les reproches de Minna ont été si violents, au reçu de cette lettre dénonciatrice, que Wagner, affolé, lui a annoncé sa résolution de ne plus la revoir. Mais le fait est qu'il l'a revue, dès le mois suivant, et que bientôt nulle trace n'est plus restée entre eux de ce gros nuage qui avait un moment failli s'abattre sur leur tête. Jus-

(1) *Richard Wagner und die Frauen,* par Julius Kapp, 1 Vol. Berlin 1913.

qu'à la date de la fameuse aventure des amours « tristanesques » de Richard Wagner avec Mme Wesendonck, en 1857, les lettres du maître lui-même et celles de sa femme — qui viennent de nous être révélées pour la première fois par M. J. Kapp — nous attestent le parfait accord de ces deux compagnons de misère et d'exil.

Une légende, mise en circulation autrefois par les amis de Wagner, m'avait fait croire jusqu'ici, cependant, que la première femme de l'admirable poète et musicien allemand, avec toutes les qualités de l'ordre « bourgeois » que l'on n'hésitait pas à lui reconnaître, avait eu un défaut vraiment inexcusable, un défaut qui suffirait à justifier l'obligation où s'est trouvé Wagner de se séparer de la pauvre Minna. Celle-ci, disait-on, en était restée à *Rienzi*, dans l'œuvre musicale de son mari. Non seulement elle ne goûtait pas la manière nouvelle inaugurée par Wagner avec *la Mort de Siegfried* ; les hardiesses même de *Lohengrin* et de *Tannhæuser* lui faisaient l'effet de dangereuses et inutiles folies, ce qui n'avait guère de quoi, assurément, encourager le « musicien de l'avenir » dans la poursuite de la mémorable « révolution » artistique qui lui tenait au cœur. Mais tout porte à supposer que l'accusation est

imméritée. Peut-être, il est vrai, Minna Wagner n'accueillait-elle pas d'emblée les innovations musicales de son mari avec autant d'enthousiasme qu'allait bientôt en témoigner à l'auteur de *Tristan* la romanesque et rêveuse Mme Wesendonck; mais comment douter de ses paroles lorsqu'elle nous affirme, dans une de ses lettres, que, même à Zurich, bien après le début de la « révolution » wagnérienne, jamais son mari n'a écrit, composé une ligne sans la lui soumettre, et sans lui demander ce qu'elle en pensait ? Les reproches qu'elle lui adressait, bien timidement si nous devons l'en croire, ne portaient pas du tout sur les tendances ni sur la qualité de sa production musicale. Elle déplorait simplement l'imprudence avec laquelle Wagner, par exemple, accumulait sur soi des monceaux de dettes dont il ne parvenait à se dépêtrer qu'en s'humilliant, jugeait-elle, à solliciter des secours de droite et de gauche. « Mon Richard se sent très heureux dans notre nouvel appartement, écrivait-elle en 1853 ; le pauvre garcon ne peut pas s'empêcher de s'installer somptueusement, et de s'enfoncer, du même coup, plus avant dans les dettes. Moi-même, il m'a comblée de riches cadeaux, tels qu'un peignoir de soie dont une reine serait fière, sans compter deux chapeaux,

un manteau d'une étoffe laineuse tout à fait extraordinaire. Mais figure-toi ma surprise quand j'ai vu que tous nos chers vieux meubles avaient été vendus pour être remplacés par un mobilier de velours et de soie rouges, comme aussi par des rideaux rouges ornés de dentelles ! Je ne peux pas te cacher que cela m'a fait un peu de peine, et que j'ai dû d'abord traverser en secret une crise de larmes. C'était comme si j'eusse pénétré dans une chambre étrangère, et non plus dans l'intimité de mon ancienne chambre, où il n'y avait rien qui ne me fût cher. Mon excellent mari ne comprend pas, avec sa tête folle, que mon bonheur n'est pas du tout dans ce luxe extérieur. »

Mais tout cela, encore une fois, n'empêchait pas Richard Wagner et Minna de mener une existence des plus supportables, troublée seulement par l'inquiétude grandissante que causait au mari la grave maladie de cœur de sa femme. Il a fallu les complications tragi-comiques du roman de Wagner avec Mme Wesendonck pour mettre fin à une affectueuse et tranquille union que Wagner lui-même, la veille encore, jugeait indestructible. Je ne puis malheureusement songer à transcrire ici les lettres où Minna Wagner nous raconte, presque au jour le jour, toutes les péripéties du célèbre roman. La pauvre

femme est forcée de reconnaître qu'elle a eu ses torts, elle aussi, dans un imbroglio où la seule figure vraiment irréprochable, — pour ne pas dire vraiment touchante, — paraît avoir été celle de l'excellent M. Wesendonck, prototype immortel de l'immortel roi Marcke. Mais lorsque Minna, excusant jusqu'au bout la conduite de son mari, nous déclare à plusieurs reprises que celui-ci l'a renvoyée à contre-cœur, pour obéir à l'ordre impérieux de la jalouse M[me] Wesendonck, je suis tout prêt, pour ma part, à la croire sur parole. « Le cœur de mon cher mari est bon, mais si faible ! » soupire-t-elle dans la dernière de ses lettres avant la catastrophe. Qu'on lise encore le pathétique récit qu'elle nous fait de la séparation :

« Les adieux de Richard ont achevé de me briser le cœur. Si je l'avais conduit au tombeau, sûrement ma peine n'aurait pas pu être plus cruelle. Et comment ne pas être ému de toute la profondeur d'attachement que trahit cette phrase, naïvement sublime, de la compagne répudiée ?) Richard n'a pleuré qu'au moment où il s'est assis dans le wagon ; jusque-là il n'avait pas eu une pensée, pas un regard pour moi. Durant la traversée de la ville, il marchait à côté de moi comme un aveugle, sans prêter la moindre attention à mon chagrin ; si bien que j'ai fini par lui

saisir les mains et par l'obliger doucement à se retourner vers moi, en lui disant : « Richard, regarde-moi donc un peu ! » Je ne pouvais pas me délivrer du pressentiment que jamais plus ici-bas je ne le reverrais. »

Elle était pourtant destinée à le revoir, et puis à devoir bientôt s'en séparer de nouveau, avec une angoisse encore plus tragique.

La pauvre Minna s'était retirée à Dresde, où s'étaient naguère écoulées les plus douces années de sa vie. Atteinte d'une maladie de cœur qui risquait de la tuer d'un moment à l'autre, avec cela réduite à vivre de la compatissante charité des anciens amis de Wagner, elle trouvait encore une source supplémentaire de tristesse dans la conduite à son égard d'une jeune fille qu'elle avait recueillie et élevée depuis vingt ans sans jamais trouver le courage de lui révéler la véritable nature de leur lien réciproque. Le fait est que cette Nathalie Planer, accoutumée dès l'enfance à se croire la sœur de Minna, était en réalité sa fille naturelle. Elle était née de l'aventure galante de sa mère avec ce beau gentilhomme saxon qui, comme je le disais tout à l'heure, s'était empressé d'abandonner la jeune femme après l'avoir séduite, et l'avait ainsi presque forcée à se chercher un gagne-pain sur les planches d'un théâtre. Mais

toujours le respect foncier de Minna pour les « convenances » l'avait empêchée d'avouer à son enfant les droits que lui donnait sa qualité de mère; et voici que Nathalie, devenue à son tour une grande et belle fille, n'entendait plus subir docilement les ordres d'une sœur aînée qui, trop longtemps déjà à son gré, l'avait entravée dans l'expansion de ses instincts secrets de plaisir et de luxe !

Il y a eu là, dans la vie de la pauvre femme, une seconde tragédie à peine moins navrante que celle de ses rapports avec Richard Wagner, à en juger par quelques passages des lettres heureusement exhumées par M. Kapp. Mais surtout l'angoisse de Minna était provoquée et entretenue, pendant ces deux années de son premier exil, par les lettres que ne cessait de lui écrire son mari. Car celui-ci, décidément, l'aimait toujours encore, ou en tout cas se figurait l'aimer dès qu'il se voyait éloigné d'elle. De Venise, après son départ de Zurich, il lui avait prodigué des témoignages de son affection presque tout semblables à ceux dont il comblait, en même temps, Mme Wesendonck; et alors que, les mois suivants, il avait manifestement commencé à se fatiguer de cette dernière, de jour en jour au contraire il avait eu plus fortement l'impression pe ne pouvoir pas vivre sans la compagnie de sa

chère Minna. De telle sorte que celle-ci, qui désormais le connaissait bien, éprouvait en présence de ses appels amoureux un mélange singulier de joie et d'alarme, — infiniment heureuse de découvrir la place qu'elle continuait d'occuper dans ce cœur bien-aimé, mais prévoyant aussi trop clairement que, dès le jour où son mari l'aurait retrouvée, tout de suite il se remettrait à la torturer.

« Les sottes agitations nouvelles que me cause à tout instant mon excellent homme de mari, — écrivait-elle de Dresde à une amie de Zurich, — m'ont une fois de plus anéantie, comme cela arrive si aisément aux personnes souffrant d'une maladie de cœur ! Mais comment réussirais-je à ne pas perdre toute confiance, lorsque je vois chacune des bonnes paroles de Richard retirée sitôt dite, chacune de ses promesses oubliée et rompue sitôt formulé ? Il faudrait vraiment un caractère d'une trempe exceptionnelle pour s'accommoder d'un traitement tel que celui-là. Le 6 de ce mois, le Théâtre-Royal de Dresde a enfin, pour la première fois, représenté *Lohengrin*. Je ne puis vous dire combien j'aime cet opéra ; sans compter que les rôles principaux sont tenus ici beaucoup mieux qu'à Berlin. J'éprouve ainsi le besoin de me consoler et réconforter, de temps à autre, dans les œuvres de Richard ; et certes il peut

se vanter d'avoir en moi une admiratrice passionnée de toutes celles de ses œuvres qu'il a créées jusqu'à ces derniers temps. J'ai un peu l'impression de les avoir créées avec lui, contrainte comme je l'étais, pour ainsi dire, à le porter tout entier sur mes épaules, en même temps que j'avais à me charger des soins matériels de sa personne et de tous les soucis du ménage.

Ce qui n'a pas empêché Minna Wagner d'accourir, une fois encore, auprès de son Richard, lorsqu'enfin celui-ci, au mois de novembre 1859, lui a fait savoir qu'il l'attendait dans un petit hôtel parisien de la rue Newton, loué pour trois ans, moyennant la grosse somme de 12.000 francs. L'invitation très pressante de Wagner dérivait, incontestablement, d'un désir sincère de procurer à sa femme le repos et le bien-être dont elle avait besoin. Non seulement il l'appelait à Paris parce qu'il s'était entraîné de nouveau, depuis un an, à croire qu'il lui était impossible de se passer d'elle : il avait, en outre, fermement conscience d'accomplir envers elle un devoir sacré de gratitude et de réparation. Mais, avec tout cela, voici qu'une étrange idée lui était venue, qui, par elle seule, aurait suffi à compromettre le bon effet de sa réunion avec la fidèle compagne de ses premières luttes ! Au lieu de confier à Minna la conduite pratique

du nouveau ménage, n'avait-il pas imaginé d'exclure désormais absolument la pauvre femme de toute participation à ces travaux domestiques où, de tout temps jusqu'alors, selon son propre aveu, personne n'avait excellé autant qu'elle ? « Tu vas dorénavant, — lui écrivait-il, — t'abandonner pleinement à mes soins, et tu n'auras plus même rien à voir dans l'administration quotidienne de la maison. Tu seras simplement la maîtresse de cette maison, et je ferai en sorte que tout y aille toujours suivant tes désirs ; mais tu ne devras plus te mêler de rien. »

Et ainsi l'inévitable arriva, presque dès le lendemain du retour de Minna. Privée de la « diversion » qu'aurait été pour elle la gestion du ménage, condamnée à passer toutes ses journées dans un salon où son mari, dès qu'il y pénétrait, s'occupait quasi malgré lui à poursuivre de ses hommages n'importe quelle autre femme, la malheureuse Minna se rongeait à la fois d'ennui et de chagrin ; et de jour en jour sa mine désolée contribuait plus fatalement à écarter d'elle un mari de plus en plus habitué à respirer, autour de soi, un parfum d'adoration respectueuse et souriante ; et chaque mot qu'elle disait provoquait sur-le-champ une nouvelle scène, achevant par là d'élargir le fossé qui les

séparait. Ecoutons-la se plaindre, d'abord discrètement, dans une de ses lettres :

« Je deviens toute mélancolique, et, ma foi, je suis en excellent chemin pour mourir de tristesse. Richard me traite amicalement : mais en vérité il n'est plus rien plus moi, plus même un ami, puisqu'il ne me confie rien, et que, de mon côté, je n'ose ni ne puis lui rien demander. Je ne suis ici qu'une espèce de gouvernante, avec le droit de donner des ordres à trois domestiques, comme aussi de pénétrer au salon, afin d'y montrer aux gens mes robes de soie. Un seul entretien intime et cordial avec mon mari, je ne l'ai pas encore obtenu ; et vraiment cela est bien triste pour une ancienne compagne de sa vie, qui a partagé avec lui toutes ses misères ainsi que je l'ai fait. Souvent je ne vois pas Richard de la journée entière, ni non plus le soir. Jamais d'ailleurs je ne lui demande où il a été : mais je le sais trop bien, et ne suis plus tout à fait aussi sotte qu'autrefois. »

Ces derniers mots nous livrent le secret de la principale cause des souffrances de Minna Wagner, qui, décidément, ne peut pas se résigner à comprendre que son mari ait besoin d'autres affections féminines, en plus de la sienne. Et bientôt une nouvelle lettre nous la fait voir s'abandonnant librement à cette jalousie qui, bien plus

encore que tout le reste, « est en train de la tuer » :

« Le mercredi, notre petit salon est ouvert aux amis. Il vient chez nous une foule de personnes, mais dont aucune ne me plaît. Mme E. O... est une coquette, d'une réputation détestable auprès de tous ceux qui la connaissent. Elle vient très souvent faire visite à mon mari, sans même prendre la peine de s'informer de Mon Insignifiance. Il est vrai que je suis dorénavant accoutumée à toutes ces épreuves, si bien que je laisse passer tout cela sans y faire la moindre attention. Mais que si, tôt ou tard, il se produit un scandale, je suis bien résolue à m'en aller demeurer en Suisse... Comme je te l'ai dit déjà, je demeure au second étage, et ne sais rien de ce qui se passe au-dessous de moi. Mon mari ne s'intéresse absolument à rien de ce qui me concerne. Lorsque j'ai reçu ta dernière lettre, où tu me demandais deux billets pour M. et Mme C..., j'ai découpé et remis à Richard ce passage de ta lettre, parce que, plusieurs fois déjà, mon mari m'a refusé des billets pour mes amis, tandis que j'apprenais que Mme E. O... disposait à son gré de loges entières... J'ai du moins trouvé une excellente amie dans la mère de Liszt, qui demeure ici toute seule. Je vais la voir souvent, et notre attachement réciproque ne cesse pas de grandir. Mme E. O... s'est

conduite d'une manière scandaleuse à l'égard de Bulow, à tel point qu'il est parti sans lui dire adieu. »

Dans une lettre qu'il écrira à sa femme quelque temps après, Wagner lui avouera que « ces deux années de Paris lui pèsent sur la conscience d'un poids formidable ». Et cependant le mari de Minna, au sortir de ces deux années, ne sera pas encore entièrement guéri de l'espèce de folie ou d'aveuglement qui le porte à vouloir rappeler près de soi la pauvre femme dès qu'il en est séparé, et puis, dès qu'elle l'a rejoint, à lui infliger aussitôt un supplice dont il devrait pourtant savoir, dorénavant, qu'elle n'est point de taille à le supporter. Lorsque, après l'échec désastreux de son *Tannhæuser* à Paris, il se réfugie dans une petite maison de campagne sur les bords du Rhin, le voilà qui, de nouveau, fait venir et accueille chez soi celle que nous devons considérer, tout ensemble, comme sa persécutrice et comme sa victime ! Ce n'est pas, en vérité, ce que nous apprend son *Autobiographie* ; mais une lettre à son élève et ami le musicien Peter Cornelius, également publiée par M. Kapp, nous rélève que plus tard son souvenir l'a trompé sur ce point. Le motif réel de la venue de Minna à Biebrich n'est pas du tout, — ainsi qu'il nous l'affirme dans son *Autobiographie*, —

le désir égoïste de se faire donner de l'argent, mais bien, — ainsi que lui-même l'écrit à Cornelius, — « le souci qu'elle a eu de sa détresse », à lui, et l'espérance de pouvoir le servir une fois de plus. Hélas! non seulement Wagner se trouve, à ce moment, partagé entre deux nouvelles amies qu'il vient de rencontrer : il faut encore que, par une cruelle ironie du hasard, le facteur lui apporte, sous les yeux de Minna, une lettre de cette Mme Wesendonck, qu'il lui a juré ne connaître plus !

Cette fois, l'épreuve ne dure que deux ou trois jours. Une dernière scène, plus violente que pas une de celles qui l'ont précédée, met aux prises ces deux êtres qui, après avoir longtemps vécu l'un par l'autre, sont en train depuis dix ans de s'entre-déchirer. Et puis Minna s'en retourne à Dresde, tandis que son mari, tout en travaillant à la merveilleuse musique de ses *Maîtres Chanteurs*, essaie de remplacer à son foyer l'ancienne compagne, décidément inutilisable, par l'une des deux nouvelles amies dont je parlais tout à l'heure. Depuis lors, Minna se tait, ou du moins M. Kapp n'a plus à nous citer aucun passage de ses lettres qui nous renseigne sur ses sentiments à l'égard de Wagner. Tout ce que nous savons d'elle, jusqu'à sa mort, ne nous vient que de Wagner lui-même, dans une

des pages les plus émouvantes de sa susdite *Autobiographie*. Nous y lisons que, l'année suivante, le maître a eu l'occasion de passer par Dresde, et qu'il en a profité pour revoir Minna :

« De la gare, Minna m'a mené dans son petit logement de la rue de Walpurgis. Elle avait meublé ce logement avec son habileté ordinaire, et certainement aussi avec la préoccupation de pouvoir m'y procurer un séjour agréable. Dès le seuil, je me vis accueilli par un petit tapis sur lequel, de sa main, elle avait brodé le mot : *Salve !* Elle avait réservé pour moi une chambre à coucher magnifique, toute remplie de nos anciens meubles et rideaux de Paris ; et il y avait là aussi, pour moi, un cabinet de travail des plus agréables... Soucieuse de m'éviter tout embarras de me trouver seul en tête-à-tête avec elle, elle avait invité ma sœur Clara à venir passer quelques jours chez elle ; et je dois dire que Clara, cette fois, s'est montrée infiniment intelligente, en tâchant de son mieux à convaincre Minna de l'impossibilité, pour moi, de vivre jamais avec elle. Aussi bien ai-je eu la bonne fortune d'être dispensé de toute explication avec la pauvre femme, chose qui m'a été rendue plus facile par la présence continuelle d'autres personnes autour de nous... Et puis, après que j'ai donné à Minna une provision d'argent pour son entre-

tien, c'est elle encore qui m'a ramené à la gare, où elle m'a fait des adieux bien tristes, avec le cruel pressentiment de ne plus jamais me revoir. »

Oui, je dois le dire : il n'y a rien dans toutes les plaintes de Minna Wagner qui me touche aussi profondément que cette peinture que nous fait son mari de la manière dont elle l'a accueilli pendant sa dernière visite. Ce petit tapis sur lequel, à l'adresse de Wagner, elle a brodé le mot : *Salve !* cette chambre « magnifique » avec les anciens meubles favoris de Wagner, et cette pensée d'inviter une sœur de Wagner « pour épargner à celui-ci la gêne d'un tête-à-tête », et la « remarquable intelligence » avec laquelle cette sœur s'emploie à convaincre Minna de la nécessité pour elle de vivre toujours séparée de l'homme que nous sentons qu'elle aime et admire plus que jamais : tout cela suffirait, à défaut même des documents réunis et publiés par M. J. Kapp, pour valoir de notre part, à la première femme de l'auteur de *Parsifal*, un sentiment bien éloigné de l'indifférence dédaigneuse avec laquelle se sont plu à la traiter, jusqu'ici, les innombrables biographes de son mari.

CHAPITRE VIII

UN FAUX AMI DE WAGNER

L'amitié d'un grand homme est un bienfait des dieux,

non pas en vérité pendant que le grand homme est vivant, car j'imagine que ses amis doivent avoir souvent à souffrir auprès de lui, ne serait-ce que du sentiment de leur infériorité ; mais après sa mort, oui, je crois qu'en effet on trouve maints avantages à avoir été son ami. On écrit sa biographie, on publie le détail des services qu'on lui a rendus et des confidences qu'on a reçues en échange; on s'attribue la mission de veiller sur sa gloire; et, pour peu qu'on y mette du soin, on devient à son tour une façon de grand homme.

Aussi ne faut-il point s'étonner si le nombre des amis de Richard Wagner augmente d'année en année. J'en connais bien déjà une vingtaine qui, en allemand, en français, en anglais même, ont raconté leurs souvenirs, y joignant, sans doute par manière de certificats, les lettres en général

assez insignifiantes que leur a écrites leur illustre ami. Mais voici qu'à ces amis authentiques du maître allemand d'autres amis viennent s'ajouter auxquels personne ne pouvait s'attendre, des amis improvisés et posthumes, qui, n'ayant pas eu le bonheur d'être des amis de Wagner pendant qu'il vivait, n'ont pu résister cependant au désir de nous entretenir d'eux-mêmes, à propos de lui.

Tel est notamment (ou plutôt tel était, car il vient de mourir) un musicien allemand demeurant depuis cinquante ans à Londres, Ferdinand Præger. Quelques mois avant sa mort, cet excellent homme a publié en deux éditions, l'une anglaise, l'autre allemande, un gros livre intitulé : *Wagner tel que je l'ai connu*, et qui, à être pris au sérieux, constituait pour la littérature wagnérienne un document d'une importance extrême ; car Præger, en outre d'un très grand nombre de lettres intimes et confidentielles de Wagner, y transcrivait encore, — d'après son journal, disait-il, — tout le détail de nombreuses conversations qu'il avait eues avec le maître allemand, sur les sujets les plus divers, pendant « les cinquante ans de leur étroite et fraternelle amitié ».

Amitié étroite et fraternelle en effet, car, comme le disait Præger, « Wagner et moi en étions

venus à ce point d'intimité que la séparation de nos corps ne nous séparait plus : nous étions unis à travers l'espace, et l'échange continuel de nos idées nous montrait sans cesse davantage combien profondément nous nous comprenions l'un l'autre ».

Et pour ceux qui seraient étonnés de cette importance que Wagner attachait aux idées de son ami, Præger ajoute que c'est lui qui, dans une visite à Zurich, en 1856, a suggéré le sujet et le plan de *Tristan et Isolde*.

Aussi son livre n'a-t-il point manqué de mettre en émoi tout le monde musical. Et l'émoi a été d'autant plus fort que Præger, pour mieux attester sans doute le caractère tout intime de son amitié, ne perdait pas une occasion de dire de Wagner tout le mal possible, le représentait comme un homme lâche, débauché, menteur, et publiait même une lettre où Wagner parlait de sa première femme en des termes tout à fait fâcheux.

Les anti-wagnériens (car, chose à peine croyable, cette espèce existe encore) tromphaient ; les wagnériens baissaient la tête, devant l'impérieuse évidence des faits.

C'est alors qu'est intervenu M. H. S. Chamberlain. Le livre de Præger lui étant tombé sous la main, il a eu l'idée de le lire d'un peu près, au

lieu de se borner à l'admirer de confiance, comme faisait, autour de lui, tout le petit monde wagnérien : et tout de suite il a découvert certaines particularités assez surprenantes. Il a constaté notamment que l'édition allemande du livre, présentée par Præger comme la traduction de l'édition anglaise, différait de celle-ci presque sur tous les points. Dans l'édition anglaise, Wagner, interrogé sur la façon dont il avait trouvé un motif, répondait : « Oh ! j'ai cherché et cherché, réfléchi et réfléchi, avant de mettre enfin la main sur ce motif ! » Dans l'édition allemande, la réponse est tout autre : « Hé ! dit Wagner, ce sont choses qui me viennent ainsi sans que j'y pense ! »

Dans les lettres de Wagner, mêmes différences. Pas une phrase qui fût tout à fait pareille, en anglais et en allemand. Une lettre écrite en français, dans les deux éditions, cette lettre-là même était donnée en deux versions différentes.

Il y avait là de quoi rendre suspect le livre de Præger. M. Chamberlain l'a alors analysé de plus près encore ; et le résumé de son enquête, qu'il publie dans les *Bayreuther Blætter*, est un chef-d'œuvre de patience et de dialectique. Je ne vois à lui comparer que la série fameuse des raisonnements de Zadig, dans le conte de Voltaire. Démontant phrase par phrase les affirmations

de Præger, M. Chamberlain établit, toujours avec une foule de petites preuves à l'appui : 1° que Præger n'a jamais été l'ami de Wagner et n'a entretenu avec lui que des rapports tout fortuits; 2° que les lettres de Wagner à Præger sont, en grande partie, de l'invention de celui-ci; 3° que la fameuse visite de Præger à Zurich, en 1856, où il aurait suggéré à Wagner l'idée de *Tristan*, que cette visite n'a pas eu lieu; 4° enfin que les soi-disant confidences de Wagner à Præger sont, ou bien des extraits purs et simples des écrits de Wagner, ou bien des inventions de Præger, en contradiction absolue avec ce qu'ont pu être les véritables paroles de Wagner. De tout le gros livre, rien ne subsiste : pas même les jugements de Præger sur « son ami », car il n'y a pas un de ces jugements dont on ne trouve le démenti quelques pages plus loin.

Voilà donc un ami de Wagner dont les historiens de la musique auront à se méfier. Déjà, il y a cinquante ans, son compatriote et coreligionnaire Moscheles s'était autorisé de relations d'affaires qu'il avait eues avec Beethoven pour se constituer, après sa mort, son *ami et confident*, le représentant officiel de son art et de ses traditions. Mais Moscheles, du moins, n'avait publié d'autres lettres de Beethoven que celles qu'il en avait reçues. L'industrie des *faux amis* a,

comme on le voit, avancé depuis lors ; mais je ne crois pas qu'elle dépasse désormais le point où l'a amenée le facétieux Præger, qui, non content de se constituer l'ami après décès d'un homme qu'il connaissait à peine, s'est encore offert le plaisir de le diffamer.

(1893)

CHAPITRE IX

UN CONFIDENT DE RICHARD WAGNER[1]

On a vu tout à l'heure de quelle façon imprévue un obscur musicien allemand, Ferdinand Prœger, s'était, un jour, révélé au monde comme l'ami et le confident de Richard Wagner, Publiés simultanément en Angleterre et en Allemagne, ses *Souvenirs* reproduisaient de nombreuses lettres de l'auteur de *Tristan*, toutes remplies à son endroit des marques de la plus tendre affection ; ce qui d'ailleurs n'empêchait point Prœger de juger avec une extrême sévérité le caractère de son ami, qu'il accusait, entre autres choses, d'avoir été un menteur, un lâche, et un débauché. Et peut-être ses jugements auraient-ils fait foi, si M. H. S. Chamberlain n'avait eu la bonne fortune de pouvoir prouver que ce soi-disant « confident » n'avait jamais entretenu avec Wagner que des relations de

1. *Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt, und vielen anderen Zeitgenossen,* par Wendelin Weissheimer, 1 vol. in-8, Stuttgart, 1898.



RICHARD WAGNER VERS 1860

hasard, que la plupart de ses récits reposaient sur des affirmations inexactes, et qu'il avait même poussé le sans-gêne jusqu'à falsifier quelques-unes des lettres à lui écrites, jadis, par son illustre « ami ».

Ce sont là des reproches que personne, sans doute, ne pourra adresser à un autre musicien allemand qui vient, lui aussi, de se révéler à l'improviste comme l'ami et le confident de Richard Wagner. Les nombreuses lettres de Wagner que reproduit M. Wendelin Weissheimer sont, suivant toute vraisemblance, d'une authenticité absolue. Et je ne crois pas non plus qu'on puisse contester la parfaite exactitude des faits qu'il raconte, encore qu'il y en ait trois ou quatre sur lesquels sa mémoire l'a peut-être trompé : car on a peine à se figurer, par exemple, Wagner écoutant avec des transports d'enthousiasme, une soirée durant, la partition de *la Juive* déchiffrée au piano. C'est à Starnberg, en 1864, qu'aurait eu lieu cette scène bizarre. M. Weissheimer nous dit qu'il avait eu avec son ami, ce soir-là, une discussion des plus chaudes sur les Juifs, que Wagner, comme on sait, tenait pour incapables de rien « créer » en musique : admirateur passionné de Meyerbeer, d'Halévy, et presque d'Offenbach, le jeune musicien avait tout mis en

œuvre pour le guérir d'une erreur aussi monstrueuse, lorsque l'idée lui était venue de s'asseoir au piano et de jouer *la Juive*, que, fort heureusement, il connaissait par cœur. Et Wagner avait écouté, et à tout instant il s'était écrié : « Jouez encore ! C'est sublime ! Impossible de s'en rassasier ! » Évidemment l'auteur du *Judaïsme dans la Musique* était converti. « Et malgré cela, ajoute tristement M. Weissheimer, il fit paraître, cinq ans après, une nouvelle édition de sa fameuse brochure ! Mais cette réédition fut, de sa part, une simple manœuvre : car, sur le terrain de la tactique aussi, Wagner était un grand maître. Après la représentation des *Maîtres Chanteurs*, la presse avait eu un retour en sa faveur, ce qui le contrariait : il avait, en effet, besoin d'une *opposition* pour réussir plus vite. Aussi s'empressa-t-il de rééditer son *Judaïsme dans la Musique :* et il atteignit d'ailleurs parfaitement son but, puisque, tout de suite, tous les journaux allemands se remirent à l'accabler d'injures. »

Ces quelques lignes suffiraient à montrer que M. Weissheimer ne se laisse pas aveugler par l'amitié, dans les jugements qu'il porte sur le caractère de Wagner. Son livre, comme celui de Prœger, est tout imprégné d'une amère rancune : et le spectacle est, en vérité, curieux, de

ces deux hommes qui, après s'être posés devant nous en amis du maître, s'emploient assidûment à nous le faire détester. Mais, tandis que la rancune de Prœger tenait à mille petites causes inavouées, celle de M. Weissheimer s'étale, au contraire, avec une ingénuité qui nous en découvre aussitôt le motif et la portée, et qui finit même par nous la rendre touchante. Car nous lisons bien, dans son livre, que Wagner était « maître en tactique », qu'il était prodigue et désordonné, et qu'il s'est un jour presque fâché, parce que Mme Cosima de Bulow, — la future Mme Wagner, — avait renversé en passant une de ses pipes turques : mais ce n'est point de tout cela qu'il lui sait mauvais gré. Il lui sait mauvais gré, simplement, de ne l'avoir pas admis à partager avec lui le succès et la gloire, après l'avoir eu pour compagnon dans ses années de lutte. Il aurait voulu que Wagner répondît au roi de Bavière, quand celui-ci lui offrit un asile où il pût travailler, et un théâtre où il pût faire jouer son œuvre : « Sire, je n'accepterai vos faveurs que si mon cher Weissheimer en a sa part aussi ! »

Je n'exagère pas. Je viens de relire à ce point de vue les quatre cents pages du volume, et, sauf le passage que j'ai cité sur la réédition du *Judaïsme dans la Musique*, sauf l'anecdote de la pipe turque, et sauf quelques exemples de la

facilité avec laquelle Wagner dépensait, — ou donnait, — son argent, je n'ai pu trouver que deux griefs invoqués par M. Weissheimer pour justifier la rigueur de ses appréciations, et le ton d'aigreur dont il les accompagne.

Il reproche, d'abord, à Richard Wagner de s'être dédit de la promesse qu'il lui avait faite d'assister à son mariage. Wagner venait alors de s'installer à Munich, dans une élégante petite maison que le roi de Bavière avait mise à sa disposition : M. Weissheimer était chef d'orchestre au théâtre d'Augsbourg, et allait se marier. « Wagner se réjouit fort de la nouvelle de mon prochain mariage, et me promit aussitôt d'y assister. Puis il réfléchit un moment, et me demanda combien de personnes j'avais invitées à la noce. — Fort peu, lui répondis-je : car nous voulons, autant que possible, rester *entre nous*. — Alors, de son plein gré, il me fit une proposition qui, naturellement, me ravit : après le mariage, qui aurait lieu à Augsbourg, et où il assisterait, il m'offrit de nous emmener, ainsi que tous nos invités, chez lui à Munich, où il nous ferait préparer un dîner de circonstance,et où ses amis les Bulow viendraient se joindre à nous. Je fis aussitôt part à ma fiancée de cette aimable proposition. Elle me répondit avec enthousiasme : « Ah ! quelle joie ! Le bon et

cher Wagner! » Mais voici que, la veille du mariage, je reçois à midi le télégramme suivant : « J'aurai grand plaisir à vous faire demain mes vœux de bonheur, ainsi qu'à votre chère fiancée; mais il me sera impossible de vous recevoir chez moi avec vos honorés hôtes, car je me sens malade, et ai besoin d'un repos absolu. » Un second télégramme, qui me parvint le soir à sept heures, me disait : « Je viens d'être pris d'une fièvre très violente : impossible d'être avec vous demain. Désolé. Wagner. »

Une lettre de Hans de Bulow, reçue deux jours après, apprit à M. Weissheimer que Wagner avait été, en effet, très souffrant; et Wagner lui-même, dans sa lettre suivante, se répandit en excuses sur ce fâcheux contre-temps. Mais M. Weissheimer en a, aujourd'hui encore, après trente-quatre ans, l'âme tout ulcérée. « Qu'on se figure, nous dit-il, notre étonnement et notre embarras! Toute la ville savait que Wagner devait venir à notre mariage! Et ce dîner, dont il fallait nous occuper au dernier moment! »

Le second grief est encore plus typique. M. Weissheimer, comme je l'ai dit, n'était pas seulement l'ami, mais le confrère de Richard Wagner. Il avait composé un opéra, *Théodore Kœrner*, sur un livret qu'avait écrit pour lui

une dame de ses amies. Et il avait espéré que Wagner, admis enfin à faire jouer *les Maîtres Chanteurs* au théâtre de Munich, userait de son influence pour y faire jouer aussi son *Théodore Kœrner.* Mais Wagner s'était excusé : avec mille compliments sur sa musique, il lui avait déclaré que le livret de son opéra était trop médiocre, et que d'ailleurs le genre même de ce livret lui rendait difficile de le prendre, à ce moment, sous sa protection. Quiconque connaît un peu la doctrine wagnérienne comprendra qu'il n'était, en effet, guère possible à Wagner d'associer un opéra sur Kœrner à l'expérience décisive qu'il allait tenter, en offrant au monde ses drames nouveaux. M. Weissheimer, lui, ne l'a point compris : et l'on n'imagine pas avec quelle violence de colère et d'indignation il nous raconte, en quarante pages, les menus épisodes de cette « trahison » de Wagner. Il affirme que toutes les raisons alléguées par son illustre ami n'étaient que des prétextes ; peu s'en faut qu'il les mette au compte de la jalousie. Ne nous dit-il pas que, un matin, comme il jouait à Hans de Bulow des fragments de son opéra, dans le cabinet de Wagner, le domestique de celui-ci est venu le prier de fermer le piano, parce que son maître était fatigué et avait besoin de dormir ?

Voilà, exactement, sur quoi il se fonde pour nous représenter Wagner comme un faux ami, un égoïste, un homme incapable de rendre service à personne ! Et ce qu'il y a de plus étrange, dans son aventure, ou plutôt de plus naturel et de plus humain, c'est que, pour mieux nous convaincre de la noirceur d'âme témoignée par son ami dans ces deux occasions, il s'évertue à nous en raconter une foule d'autres où Wagner, au contraire, s'est montré à son égard d'une bonté, d'une complaisance, d'une sollicitude extrêmes. Il nous le fait voir le traitant en frère, s'intéressant à ses travaux, le recommandant comme chef d'orchestre, — et recommandant son opéra, — à tous les directeurs de théâtre qu'il rencontrait dans ses voyages, ou, pour mieux dire, dans ses *fuites* affolées à travers l'Allemagne.

« La première fois que j'allai le voir à Starnberg, il fit servir du champagne en mon honneur, et demanda à son domestique de venir me présenter sa femme et toute sa famille, — une dizaine de personnes dont il avait pris l'entretien à sa charge avant même que l'intervention de Louis II l'eût tiré de la misère. Toute la nichée fut placée devant moi, par rang de taille ; Wagner leur mit en main un verre de champagne, et tous, les uns après les autres, durent trin-

quer avec moi et boire à ma santé. Le visage de Wagner rayonnait de bonheur. « Enfin, me dit-il, enfin la destinée me permet de procurer à autrui un plaisir matériel ! »

Et tout le livre est rempli de traits de ce genre, destinés surtout à attester l'affection de Wagner pour M. Weissheimer, mais qui prouvent, par surcroît, combien Wagner s'entendait à être bon camarade. Quoi de plus touchant, par exemple, que sa dernière rencontre avec son ami, dans un corridor du théâtre de Munich, le soir de la répétition générale des *Maîtres Chanteurs* ? M. Weissheimer ne l'avait plus revu depuis cette affaire du *Théodore Kœrner*, qu'il ne se résignait pas à lui pardonner. Soudain, il l'aperçut debout devant lui. « D'une voix infiniment triste, avec une douceur que je n'oublierai jamais, il m'appela par mon nom. Puis il me saisit les mains, et me regarda sans rien dire. » Et M. Weissheimer ajoute : « Jamais plus je ne l'ai vu. Après ce qui s'était passé entre nous, je ne me sentais plus aucun goût pour des relations qui n'auraient point manqué de gâter encore la belle image que, jadis, je m'étais faite de Richard Wagner. »

Ainsi Wagner, à l'heure du triomphe, a vu se détacher de lui un des compagnons de ses années de lutte. Et si j'ai tant insisté sur cette dernière partie des *Souvenirs* de M. Weissheimer,

ce n'est pas seulement parce qu'elle explique comment, à son insu peut-être, l'auteur s'est trouvé empêché par ses griefs personnels de nous offrir une « belle image » de son glorieux ami : c'est aussi parce que le cas de M. Weissheimer est celui de bien d'autres anciens amis de Wagner, qui, depuis vingt ans, plus ou moins ouvertement, avec plus ou moins de succès, ont essayé de nous représenter le maître de Bayreuth comme un ingrat et un faux ami. La même aventure leur est arrivée à tous, que M. Weissheimer nous raconte, avec une naïveté et une bonne foi admirables. Ayant cru en Wagner, dès le début, ayant applaudi sa musique alors que la masse du public la sifflait, et ayant été, en récompense, autorisés à pénétrer dans son intimité, ils se sont imaginé que l'œuvre wagnérienne était un peu leur œuvre. M. Weissheimer, par exemple, n'est pas éloigné de se poser en martyr du wagnérisme. Il s'étend avec complaisance sur les attaques qu'il a eu à subir de la part des anti-wagnériens, lorsqu'il a fait jouer sa cantate, *le Tombeau de Busento*, et sa symphonie romantique, *le Chevalier de Toggenburg*. Et d'autres, pendant ce temps, souffraient pour Wagner, en écrivant des articles sur lui, en courant de ville en ville pour acclamer son *Lohengrin*, ou en l'invitant à dîner

et en le logeant sous leur toit. A tous Wagner donnait, en échange, mille témoignages de reconnaissante amitié. Il se sentait seul, sans ressources, entouré d'ennemis puissants et adroits : le moindre signe de sympathie lui allait au cœur.

Et n'ayant pas même le moyen d'offrir à M. Weissheimer le « plaisir matériel » d'un verre de champagne, il s'intéressait à son *Tombeau de Busento*, il recommandait aux directeurs de théâtre son *Théodore Kœrner*, il condescendait à s'extasier avec lui sur *la Juive* et sur *les Huguenots*. Expansif et familier par nature, il ne négligeait rien pour se maintenir au niveau de ses amis. Parfois même il leur empruntait de l'argent ; mais souvent aussi il leur en donnait. Puis, un jour, brusquement, miraculeusement, les circonstances changèrent, et une vie nouvelle commença pour lui. Il se trouva chargé de réaliser l'idéal d'art que, vingt ans durant, il avait rêvé. Entreprise immense, pour laquelle ce n'était pas trop de tout son temps et de toute sa pensée. Comment s'étonner, après cela, qu'il n'ait plus été en état de s'intéresser, avec autant de sollicitude qu'autrefois, aux divers *Busentos* de ses innombrables amis ? Et si encore ceux-ci lui avaient seulement demandé de continuer à s'intéresser à leurs *Busentos* ! Mais ils enten-

daient jouir avec lui du triomphe, comme ils avaient lutté, souffert avec lui. Le plus sincèrement du monde, ils estimaient que le roi de Bavière les avait tous appelés à sa cour. Et quand ils s'apercevaient que le succès, la gloire, la faveur royale n'étaient que pour le seul Wagner la déception qu'ils en ressentaient se mêlait invariablement d'un peu rancune. N'est-ce point la même aventure qui, vingt ans après, arriva encore à Frédéric Nietzsche, et acheva de le détacher de Richard Wagner ? Lui aussi, comme M. Weissheimer, avait conscience d'avoir contribué à la victoire du wagnérisme : lui aussi se plaignait de n'avoir pas la part de récompense qui lui était due : ou plutôt il ne se plaignait point, ayant l'âme trop haute, mais ses lettres et le récit de sa sœur attestent clairement la souffrance que furent pour lui, en 1876, ces fêtes de Bayreuth où tout le monde s'occupait de *l'Anneau du Nibelung*, et personne de son livre sur Richard Wagner. Et combien d'autres cas semblables on pourrait citer !

Le livre de M. Weissheimer se trouve ainsi avoir une portée plus générale que celle que l'auteur a voulu lui donner : il nous montre combien de petits inconvénients s'attachent au métier de grand homme, et à combien de hasards est expo-

sée l'amitié. Mais ce n'est point là, sans doute, ce qui aura attiré sur ce livre l'attention du monde musical allemand. J'imagine plutôt qu'on aura été frappé du très grand nombre d'anecdotes et de détails curieux rapportés par M. Weissheimer sur la vie intime de Wagner ; et le fait est que, à ce point de vue aussi, ses *Souvenirs* sont parmi les plus instructifs qu'on nous ait offerts depuis de longues années. Non que M. Weissheimer ait été vraiment ce qu'on peut appeler un « ami » de Richard Wagner, comme l'ont été par exemple Liszt, Bulow, Rœckel, ou Gobineau ; mais il a été son compagnon, son confident, durant une des périodes les plus importantes de sa carrière, et une de celles que, jusqu'ici, ses biographes ont le plus mal connues.

Il occupait, en 1862, l'emploi de second chef d'orchestre au théâtre de Mayence, lorsque Wagner vint s'installer dans un endroit voisin de cette ville, à Biebrich-sur-le-Rhin, pour y écrire le poème et la musique des *Maîtres Chanteurs*. Et bien que Wagner ne fût venu à Biebrich que dans l'espoir d'y travailler en silence, il ne tarda pas cependant à se lier avec son jeune confrère, qui d'ailleurs l'admirait fort, et n'épargnait rien pour lui être agréable. Tous les soirs, Wagner lui lisait ce qu'il avait écrit dans la

matinée : et puis on dînait, on se promenait au bord du fleuve ; le maître évoquait ses souvenirs, ou exposait ses projets. M. Weissheimer a pu, de cette manière, non seulement assister presque jour par jour à l'enfantement de l'œuvre nouvelle, mais recueillir aussi une foule de particularités intéressantes sur le caractère, les opinions, les procédés de travail de Richard Wagner. Et sans doute en aurait-il recueilli et nous en aurait-il transmis davantage encore, s'il avait été moins constamment préoccupé de se mettre lui-même en valeur : car on n'imagine pas la place que tenaient *Busento* et la symphonie de *Toggenburg* dans ses conversations avec l'auteur des *Maîtres Chanteurs*, ni la place qu'ils tiennent dans ses *Souvenirs*. Il nous y parle même de la « profonde impression » éprouvée par Wagner en écoutant la musique composée jadis par lui, M. Weissheimer, sur le poème de *Tristan et Isolde !* Mais son livre, tel qu'il est, nous apporte vraiment un témoignage précieux sur le séjour de Wagner à Biebrich, et, d'une façon générale, sur ces premières années du retour du maître en Allemagne qui furent, peut-être, l'époque la plus sombre, la plus dure, la plus découragée de sa vie.

Il nous apprend, par exemple, que, dès novembre 1861, Wagner avait entièrement écrit,

en prose, le livret des *Maîtres Chanteurs*. Il le récrivit en vers, durant les deux mois suivants, à Paris, où le prince de Metternich avait mis à sa diposition un pavillon au fond du jardin de l'ambassade d'Autriche. Mais Paris était trop coûteux, trop fiévreux aussi : et c'est à Biebrich qu'il composa la partition de son opéra. Il en composa d'abord l'ouverture, puis les premières scènes du premier acte, et ainsi de suite, procédant, avec un ordre si méticuleux que pas une fois il ne voulut aborder une scène avant d'avoir entièrement fini la précédente. Au contraire de beaucoup d'autres musiciens, il ne pouvait composer qu'au piano ; jamais il n'écrivait une mesure avant de l'avoir jouée et rejouée ; M. Weissheimer raconte même qu'il avait fait placer sur son piano une sorte de pupitre, de façon à pouvoir noter d'une main les accords qu'il essayait de l'autre. Et ni le temps, ni la peine ne lui coûtaient pour mettre au point une sorte de première esquisse de sa musique, qu'il se bornait ensuite à transcrire avec tout le développement nécessaire, sans presque jamais en modifier le fonds. C'est ainsi que non seulement l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* fut esquissée en entier avant qu'une note fût écrite de la suite de l'opéra, mais M. Weissheimer assure qu'en l'instrumentant, plus tard, Wagner n'y fit pas

le moindre changement. Cette page admirable naquit telle, du premier coup, que nous la connaissons aujourd'hui. Et que les wagnériens ne se fâchent pas de l'expression d'*opéra*, appliquée ici aux *Maîtres Chanteurs!* Wagner lui-même ne manquait pas une occasion de déclarer que cette pièce n'était pas un drame, comme *Tristan* ou la *Walkure*, mais une œuvre de divertissement, comme *les Noces de Figaro* ou *la Flûte enchantée*. Il parlait, dans ses lettres, de « l'air de Pogner », du « duo d'Eva et de Sachs ». Ce qui ne l'empêchait pas de se rendre bien compte de l'exceptionnelle valeur artistique des *Maîtres Chanteurs*, ainsi que le prouve une lettre qu'il écrivait à M. Weissheimer le 22 mai 1862, jour anniversaire de sa naissance : « Depuis ce matin, y disait-il, je sais à coup sûr que *les Maîtres Chanteurs* seront mon chef-d'œuvre. »

Mais ce qui donne surtout aux *Souvenirs* de M. Weissheimer la valeur d'un document biographique très précieux, c'est qu'ils nous font voir avec une évidence saisissante combien la situation matérielle et morale de Wagner était désespérée, lorsque se produisit la miraculeuse intervention du jeune roi de Bavière. On n'imagine pas une misère plus profonde, ni un découragement plus complet. Il y eut des semaines où

Wagner se trouva, littéralement, sans asile, faute de pouvoir payer des loyers échus. Il y eut des jours où il songea à abandonner son art, pour donner des leçons ou apprendre un métier manuel. Et il avait cinquante ans, il était malade, il devait pourvoir à l'entretien de sa femme ! Toutes ses lettres de cette période ne sont qu'un cri de détresse. « Je me demande avec terreur comment je pourrai vivre jusqu'à la fin du mois, » écrit-il à M. Weissheimer le 12 octobre 1862. « De mon abattement, — lisons-nous dans une autre lettre, — de la façon dont la vie m'est à charge, vous ne sauriez vous faire une idée... Toutes les issues sont fermées autour de moi ; et la seule chose qui pourrait me consoler, le travail, m'est désormais impossible. » Et, de jour en jour, l'horizon s'obscurcit. « Je suis un homme perdu, écrit-il de nouveau le 10 juillet 1863... Il n'y a plus de place pour moi dans ce monde, je n'ai plus de goût pour rien, pour l'art ni pour la vie. Tant de secousses et le sentiment de mon impuissance m'ont anéanti. » Lorsque le secrétaire aulique du roi de Bavière vint lui apporter les offres de son maître, il le trouva, à Stuttgart, dans une chambre d'hôtel, occupé à faire ses malles pour quitter l'Allemagne : ses créanciers avaient obtenu contre lui un mandat d'arrêt !

M. Weissheimer lui a rendu plus d'un service,

durant ces cruelles années. Il a organisé un concert à son bénéfice, il l'a recommandé à des éditeurs, il a même mendié pour lui, — d'ailleurs sans résultat, — dans les rues de Wiesbaden. Et personne ne trouvera mauvais qu'il s'en fasse honneur. Pourquoi seulement n'a-t-il pas rendu à son ami le service suprême d'oublier l'affaire de la noce et celle du *Kœrner?* Pourquoi n'a-t-il pas tiré un meilleur parti de la leçon que lui donnait à Munich, durant les répétitions des *Maîtres Chanteurs*, son confrère et ami Félix Drœseke, qui avait été, lui aussi, un wagnérien de la première heure ? « Sans doute, disait ce sage, le commerce de Wagner n'a en ce moment pour nous rien de bien agréable : mais plus tard, dans trente ou quarante ans, comme le monde entier nous enviera d'avoir été ses amis ! »

1898.

CHAPITRE X

L'AMITIÉ DE FRÉDÉRIC NIETZSCHE ET DE RICHARD WAGNER[1]

« S'entretenant un jour avec un de ses disciples des nouvelles tendances de la littérature : « Je ne comprends pas, lui dit mon frère, la « manie qui pousse les romanciers à prendre tou- « jours pour unique sujet de leurs récits l'amour, « un thème devenu si ennuyeux à force d'avoir « servi ! — Mais, répondit le jeune homme, n'est- « ce point parce que l'amour est la seule passion « qui donne lieu à tant de conflits, et aussi tra- « giques? » — Sur quoi mon frère de s'écrier, « avec une vivacité toute particulière : « Quelle « erreur ! L'amitié, par exemple, produit dans « les âmes les mêmes conflits, et à un degré infi- « niment plus haut. C'est d'abord l'attrait réci- « proque, fondé sur l'impression d'une commu- « nauté de pensées, puis le bonheur de se sentir

1. *Das Leben Friedrich Nietzsche's*, par Mme Élisabeth Fœrster-Nietzsche. Tome II, 1re partie; Leipzig, 1897.

« l'un à l'autre, et l'admiration et l'adoration « mutuelles ; et puis c'est d'un côté la méfiance, « de l'autre un doute croissant sur la valeur de « l'ami ; c'est la certitude qu'on devra se séparer, « et cependant la peur de ne pouvoir pas sup- « porter la séparation ; sans compter mille autres « tourments que je ne puis dire ».

La sœur de Frédéric Nietzsche, Mme Élisabeth Fœrster, qui nous rapporte ces paroles de son frère, ajoute que le jeune homme à qui elles s'a- dressaient en parut stupéfait, mais non con- vaincu. « Sans doute, dit-elle, il n'avait pas même l'idée qu'on pût ressentir jamais une amitié aussi passionnée. » Mais Nietzsche, lui, parlait par expérience. C'est une amitié de ce genre qui du- rant sept ans, de 1869 à 1876, l'avait uni à Ri- chard Wagner ; ou plutôt c'est de cette façon qu'il se représentait l'histoire de son amitié, après la rupture finale, et c'est de cette façon que s'efforce de nous la représenter Mme Fœrster, dans le second volume de la *Vie* de son frère, qui vient de paraître, et dont cette histoire forme, pour ainsi dire, l'unique sujet. Le nom de Wa- gner revient, en effet, presque à toutes les pages du volume, soit qu'il s'agisse de la vie intime de Nietzsche, ou de son enseignement à l'Univer- sité de Bâle, ou de ses écrits, ou de l'évolution de ses idées en matière d'art et de philosophie :

et chacun des chapitres pourrait être considéré comme le développement de l'une de ces phases de « l'amitié passionnée », que le philosophe eût voulu voir traitées par les romanciers. Mme Fœrster nous y montre d'abord Nietzsche et Wagner « attirés l'un vers l'autre par l'illusion d'une communauté de pensées » ; puis viennent les joies « d'une admiration et d'une adoration réciproques » ; et puis l'un des deux amis « se méfie » de l'autre (c'est Wagner, dont Nietzsche avait observé dès le début qu'il avait un caractère « méfiant ») ; et l'autre ami se met à « douter », sans cesse davantage, de la valeur des idées, des sentiments, et de l'œuvre même de celui qu'il avait naguère « admiré et adoré » : jusqu'à ce qu'enfin ils comprennent tous deux que la séparation est désormais inévitable, et s'y résignent, tout en se demandant s'ils auront la force de la supporter. Tel est, dans ses lignes essentielles, le plan de ce second volume de la biographie de Nietzsche ; et l'on ne s'étonnera pas, après cela, que, mal composée, diffuse, encombrée de vains détails et de commentaires superflus, cette partie du récit de Mme Fœrster soit cependant plus curieuse encore que la précédente. Elle a l'unité et la variété, et le charme, et la vie d'un roman.

Mais, hélas! ce n'est qu'un roman. Et tout autre nous apparaît l'histoire véritable des relations de Nietzsche et de Richard Wagner, telle qu'elle ressort des faits et documents divers cités dans ce livre même. C'est une histoire beaucoup moins poétique, mais en revanche beaucoup plus humaine; le jeune disciple de l'auteur de *Zarathustra* l'aurait plus aisément comprise. Elle ne laisse pas non plus d'être assez touchante dans sa vérité, et le romancier qui voudrait le prendre pour thème y trouverait encore, à ce qu'il me semble, l'occasion d'analyses subtiles et de vivantes peintures. Ai-je besoin d'ajouter que, pour la mémoire de Nietzsche comme pour celle de Wagner, elle n'a rien, au total, que de fort honorable? Elle nous rappelle seulement que notre nature a des exigences où personne n'échappe, et qu'il n'y est pas jusqu'aux *sur-hommes* qui ne doivent porter leur part des petits travers et des petits ridicules de l'humanité.

La véritable histoire de cette amitié désormais fameuse, et dont Mme Fœrster dit avec raison qu'elle a été à la fois « le bonheur et la tragédie » de la jeunesse de son frère, c'est surtout l'histoire d'un malentendu réciproque, devenant plus profond et plus pénible d'année en année. Aucun des deux amis ne s'est rendu compte une seule fois de ce qu'était l'autre, ni de ce qu'il

croyait être; aucun n'a vu nettement l'opinion que son ami se faisait de lui. Ainsi durant sept ans, à travers les phases successives de leur amitié, ils sont restés étrangers l'un à l'autre. Et cela était fatal. Tout les y condamnait, la différence de leurs âges, leur éducation, leur caractère, tout jusqu'aux circonstances où ils s'étaient rencontrés.

I

Lorsque, le 15 mai 1869, Richard Wagner reçut pour la première fois la visite de Frédéric Nietzsche, dans sa villa des environs de Lucerne, il avait cinquante-sept ans. Il avait écrit *Tristan et Isolde*, *les Maîtres Chanteurs* et la plus grande partie de *l'Anneau du Nibelung*. La pleine gloire ne lui était pas venue encore; mais déjà son génie avait provoqué, dans le monde entier, des admirations enthousiastes et des dévouements passionnés. Une seule chose, désormais, lui tenait au cœur : la réalisation de son vieux rêve artistique, la fondation d'un théâtre modèle où il pût monter à sa guise l'œuvre colossale qu'il allait achever. Joignons-y que son œuvre de théoricien, elle aussi, était presque achevée, que, depuis vingt ans, il avait exposé son plan de réformes, ainsi que les principes

métaphysiques dont il prétendait le déduire et les corollaires moraux dont il l'accompagnait : sans compter que, avec son goût des théories, il avait bien conscience d'être avant tout un artiste, à tel point qu'il avouait lui-même les désaccords de son œuvre et de sa doctrine. Les idées abstraites l'attiraient, le passionnaient, mais il n'était tout à fait à l'aise que dans la musique. Elle seule avait pour lui, quoi qu'il en eût, une importance essentielle : la musique, et tout particulièrement cette musique nouvelle, qu'il avait créée.

Comment supposer que, dans ces conditions, il ait éprouvé pour le jeune philologue de Naumbourg un « attrait » instinctif, et surtout qu'il ait été attiré vers lui par « une communauté de pensées »? Comment admettre, entre ce vieillard glorieux et ce petit professeur, une « réciprocité d'admiration et d'adoration »? Wagner fut flatté de l'enthousiasme du jeune homme; il fut aussi frappé de sa science, de son esprit, de sa profonde familiarité avec les poètes grecs. Et il l'accueillit avec une faveur des plus marquées, se disant sans doute qu'on ne pouvait trop souhaiter de voir tous les philologues allemands ressembler à celui-là. « Ne manquez pas de revenir chez nous, lui écrivait-il le 3 juin, faites-vous bien connaître de nous! Le commerce de mes

compatriotes ne m'a jusqu'à présent guère réussi. Venez sauver ma croyance, un peu ébranlée, dans ce que — avec Gœthe et quelques autres — j'appelle la liberté allemande! » — « Montrez au monde, lui écrivait-il quelques mois plus tard, ce que c'est que la vraie philologie, et aidez-moi à réaliser la grande Renaissance! »

Et, de fait, Nietzsche paraissait disposé à vouloir l'y aider. Il publiait, en décembre 1871, un gros livre, *la Naissance de la Tragédie*, où, sous prétexte d'expliquer la formation du théâtre grec, il glorifiait l'art nouveau de Richard Wagner. Mais il le glorifiait en philologue, et en philosophe, et aussi en poète. Son interprétation de « l'œuvre d'art de l'avenir » était peut-être, çà et là, un peu fantaisiste: mais jamais encore on n'en avait publié d'aussi savante, ni d'aussi agréable à lire, ni venant d'une source aussi autorisée. C'était un grand et important service qu'il rendait à « la cause », et Wagner ne pouvait manquer d'en sentir le prix. « J'ai dit à ma femme, écrivait-il à Nietzsche, qu'après elle c'était vous qui veniez en première ligne; et après vous, mais à une longue distance, c'est Lenbach, qui vient de peindre un portrait de moi, saisissant de justesse... J'ai toujours besoin de votre livre pour me mettre en train, entre le déjeuner et la reprise de mon travail ; je lis, et puis je reprends la

musique de mon dernier acte. » Une autre fois, il dit à Nietzsche qu'il le place, dans son cœur, entre sa femme et son chien. Il l'encourage à aller entendre *Tristan et Isolde*. « Seulement, lui recommande-t-il, ôtez vos lunettes ! » Conseil où il ne faut voir rien de symbolique : car Wagner voulait dire simplement que, pour un bon wagnérien, la musique de son drame devait avoir plus d'intérêt que les décors, et le jeu des acteurs, et l'action elle-même.

Sa reconnaissance, d'ailleurs, ne se bornait pas à ces conseils, et à ces compliments. Il publiait, le 23 juin 1872, dans la *Gazette de l'Allemagne du Nord*, un grand article sur le livre de Nietzsche où il reprenait pour son compte la thèse exposée par le jeune professeur. L'année suivante, à la fête qu'il donnait pour la pose de la première pierre de son théâtre, il le faisait asseoir en face de lui, à la droite de Mme Wagner. Et sans cesse il lui écrivait, s'inquiétant de sa santé, l'invitant à venir passer ses vacances à Bayreuth, le tenant au courant de tout ce qu'il faisait.

Le jeune homme lui ayant adressé, en septembre 1873, un exemplaire de sa brochure sur *David Strauss*, Wagner lui répondait que, de son côté, il s'était mis depuis trois mois déjà à l'instrumentation du *Crépuscule des Dieux*. « Et

vous croyez peut-être que j'ai fini ? poursuivait-il. Hélas ! je pourrais marquer d'une croix sur mon calendrier les jours où j'ai trouvé le loisir de travailler à ma partition. A peine je commence, que m'arrivent des lettres, ou d'autres aimables nouvelles qui, m'obligeant à rentrer en rapport avec le monde extérieur, coupent du même coup mon pauvre « génie ». Voilà maintenant que me tombe sur la tête votre *David Strauss*, et voilà encore que votre collègue Overbeck m'envoie son livre sur la *christianisation* de la théologie ! C'est à en devenir enragé, comme l'était devenu ce scalde islandais, Égile, dont je vous ai déjà — je crois — raconté l'histoire. Rentrant chez lui après une longue traversée, ce bon poète avait trouvé, déposé sur sa table, le bouclier d'un de ses amis. — « Allons ! s'était-il écrié, il m'a encore apporté « cela pour que j'en fasse un poème ! Y a-t-il long-« temps qu'il est parti ? Je veux le rattraper et lui « casser les reins ! » Mais il n'avait pu le rejoindre ; il était rentré dans sa maison, avait bien considéré le bouclier, et... il en avait un poème ! Pour ce qui est d'Overbeck, il n'a qu'à venir ici, s'il désire son poème. Et pour ce qui est de vous, je vous jure que je vous tiens pour le seul homme sachant ce que je veux ! »

Le 27 février 1874, en réponse à l'envoi de

l'essai sur *l'Utilité et les Inconvénients de l'histoire*, Wagner écrivait à son jeune ami : « Vous n'attendez pas, n'est-ce pas, que je vous fasse des compliments? Que pourrais-je dire de nouveau de votre flamme, ou de votre esprit? Ma femme trouvera du nouveau à vous en dire : c'est son métier de femme. Sachez seulement que notre grosse affaire s'arrange. En 1876 tout se réalisera. Les répétitions commenceront dès l'année prochaine. » Et Mme Wagner, entre autres compliments, lui disait : « De même que Bouddha s'est instruit de l'essence des choses en rencontrant sur sa route un mendiant, un vieillard et un cadavre, de même que le chrétien se sanctifie par la contemplation du Sauveur crucifié, de même le spectacle des souffrances du génie vous a mis en état de comprendre et de juger dans son ensemble notre soi-disant civilisation moderne. »

Nulle trace, dans tout cela, de la « méfiance » dont se plaignait Nietzsche. On lui était reconnaissant de son admiration, et des témoignages de toute sorte qu'il en avait prodigués : on le tenait pour un fidèle partisan, on comptait sur lui, pour la grande bataille prochaine. Tout au plus Wagner commençait-il à s'apercevoir de certaines singularités qui auraient eu de quoi, en effet, éveiller sa « méfiance », s'il eût été

seulement moins indulgent, ou moins absorbé par d'autres soucis. Brusquement, un beau jour, Nietzsche s'était mis à refuser toutes les invitations. Il alléguait son travail, son état de santé ; ses réponses étaient devenues brèves, embarrassées, pleines de réticences et de sous-entendus. Un jour enfin il était venu : mais il avait apporté avec lui une partition de Brahms ; et il avait voulu à tout prix que Wagner en prît connaissance. C'est le maître lui-même qui a raconté l'histoire à Mme Fœrster. « Votre frère avait installé son cahier rouge sur le piano : toutes les fois que j'entrais dans le salon, cet objet rouge me sautait aux yeux ; il me fascinait, positivement, comme la toile rouge exaspère le taureau. Je voyais bien que Nietzsche voulait me dire : « Regarde, *celui-là aussi a du* « *bon !* » et un soir *j'ai éclaté. Mais quel éclat !* » — « Et qu'a dit mon frère ? demande Mme Fœrster ? » — « Rien du tout. Il a rougi, et m'a re-« gardé avec dignité. Je donnerais cent mille « marks pour avoir autant de tenue que ce « Nietzsche : toujours distingué, toujours digne. « Ah ! voilà qui aide à faire son chemin dans « le monde ! »

Cela se passait en août 1874. En décembre, la même année, Wagner écrivait à son ami : « Votre lettre nous a bien inquiétés… Je suis

d'avis que vous devriez vous marier, ou composer un opéra. L'un et l'autre de ces deux partis auraient pour vous les mêmes avantages et les mêmes inconvénients. Pourtant je crois que le mariage vaudrait mieux... Voulez-vous, en attendant, un palliatif? Venez ici l'été prochain. Les occupations ne vous y manqueront pas : je compte passer en revue tous nos chanteurs de *l'Anneau du Nibelung*; le décorateur est en train de peindre, le machiniste organise la scène, etc. Mais... on connaît l'humeur bizarre de l'ami Nietzsche! Et je ne veux plus rien vous dire, c'est peine perdue. Ah! Dieu! mariez-vous donc, et avec une femme riche! Et puis vous voyagerez, et vous vous approvisionnerez de cette expérience qui vous paraît si enviable. Et puis : l'été prochain, répétitions à Bayreuth, avec l'orchestre, et en 1876... Je prends des bains tous les jours. Prenez-en aussi! Et mangez de la viande! Et croyez-moi bien à vous de tout cœur. Votre fidèle RICHARD WAGNER. »

Nietzsche s'abstint de venir à Bayreuth l'été suivant : mais Wagner avait tant à faire qu'il ne paraît pas s'en être aperçu. Sa joie fut grande, en revanche, lorsque, en 1876, à la veille des représentations, il reçut un nouveau livre du jeune philologue, consacré tout entier à l'œuvre de Bayreuth. « Ami, lui écrit-il aussi-

tôt, votre livre est immense! Où avez-vous appris à me connaître aussi bien? Arrivez vite! Venez vous préparer par les répétitions à l'impression de la première! Votre RICHARD WAGNER. »

L'heure de la bataille suprême allait sonner, pour Wagner. Le vieux maître allait inaugurer son art, dans son théâtre. Il allait recueillir le fruit de trente ans d'efforts, de souffrances et d'inquiétudes. Et il se réjouissait ingénument de la joie qu'il allait offrir à ses admirateurs. Nietzsche, en particulier, qui avait si vaillamment combattu pour la cause, comme il allait être heureux de la voir triompher! Comme la perspective de pouvoir assister bientôt aux répétitions allait être pour lui une douce récompense!

Nietzsche vint, en effet, assister aux répétitions. Mais il était d'humeur plus bizarre, plus hargneuse que jamais. C'est à peine si Wagner l'apercevait de loin en loin, promenant sa tristesse parmi la joie bruyante des autres wagnériens. Et puis, brusquement, un beau jour, on apprit qu'il était parti. Pourquoi? Personne ne le savait, et personne d'ailleurs ne se souciait de le savoir. On avait, à cette heure décisive, bien autre chose en tête! Et comme on l'avait laissé

partir on le laissa revenir, quelque temps après. De nouveau Wagner l'entrevit, errant dans la foule. Il pensa sans doute que le pauvre garçon devait être malade; il lui avait toujours dit que l'excès de travail ne lui valait rien.

Les deux amis se rencontrèrent une fois encore, l'hiver suivant, à Sorrente. Wagner s'y reposait de ses glorieuses fatigues; Nietzsche y était venu se reposer aussi. Mais il y était venu en compagnie d'un juif, le docteur Rée, auteur d'un petit livre de pensées inspiré d'Helvétius, de Stendhal, et des positivistes anglais. Il ne se séparait plus de ce nouvel ami, dont la personne, non plus que les doctrines, ne pouvaient être du goût de Richard Wagner. Aussi les entrevues furent-elles assez froides. On échangea des politesses, mais pas une fois il ne fut question de rien d'essentiel. Wagner vit bien, — et sans doute il le vit alors pour la première fois, — que Nietzsche n'avait plus pour lui son pieux attachement de jadis.

Il le vit plus clairement encore quelques mois plus tard, lorsque Nietzsche, au retour de Sorrente, lui envoya un nouveau livre, un recueil de pensées intitulé : *Humain, trop humain*, où il reniait ouvertement ses anciennes croyances, proclamant avec une verve frénétique la vanité de tout idéal, la lâcheté de la compassion, la

profonde bassesse des sentiments réputés les plus hauts. Wagner fut d'adord stupéfait; puis il se fâcha, il « éclata », comme il avait fait jadis pour la partition de Brahms. Dans un article de ses *Feuilles de Bayreuth*, il s'éleva, sans d'ailleurs nommer personne, contre ces « saturnales de la pensée » où les « philologues », comme les autres savants, sont trop enclins à se laisser aller. « Ils analysent tout, critiquent tout, disait-il, et ils ne s'aperçoivent pas que la réalité n'a aucun rapport avec leurs petites malices. » Mme Wagner, de son côté, écrivait à la sœur de Nietzsche : « Je n'ai presque rien lu du livre de ton frère, le peu que j'en ai lu m'ayant suffi pour comprendre que ton frère lui-même me saurait gré un jour de n'en avoir pas lu davantage. L'auteur de *Schopenhauer comme éducateur* raillant le christianisme ! Et cela sur le ton du premier plaisantin venu !... Quant à ce que Nietzsche s'imagine, que *Parsifal* n'a d'autre objet que de le réfuter, n'est-ce pas la preuve d'un singulier aveuglement, tant sur soi-même que sur le reste des choses ? » Ce qui n'empêchait pas Wagner d'envoyer à son ancien admirateur le poème de *Parsifal*, avec une dédicace des plus affectueuses. Mais désormais les relations des deux amis avaient pris fin : c'était, pour Wagner, un wagnérien de moins, un de

ceux sur lesquels il avait le plus compté, qui l'avaient le mieux servi, et dont la ferveur l'avait le plus touché.

II

Combien différente nous apparaît la même histoire, si nous la regardons maintenant du point de vue de Nietzsche! « Nous étions amis et nous sommes devenus étrangers l'un à l'autre, écrit le philosophe dans un de ses carnets. Mais cela est bien ainsi, et nous n'avons ni à en rougir, ni à le cacher. Nous sommes deux navires, dont chacun a son but et sa voie tracée. Nous pouvions nous croiser, et célébrer une fête en commun, — comme nous l'avons fait; — mais ensuite la force toute puissante de nos tâches à tous deux devait fatalement nous éloigner l'un de l'autre. » Il se tenait pour un navire, égal au moins en grandeur et en importance à celui qu'il avait, par hasard, « croisé » sur sa route!

Peut-être ne s'était-il pas fait cette idée dès le début. Peut-être est-ce la seule admiration du génie de Wagner qui l'avait, en 1869, attiré vers l'auteur de *Tristan* et des *Maîtres Chanteurs*. Et peut-être avait-il oublié ses premiers sentiments lorsqu'il écrivait, en 1888 : « Un psychologue pourrait établir que, dès ma jeunesse, ce que j'entendais dans la musique wagnérienne n'avait

rien à démêler avec Wagner lui-même. » Peut-être ne s'était-il avisé que plus tard de ce qu'il affirmait qu'avait toujours été pour lui l'art de Wagner : « Un simple prétexte pour provoquer la naissance d'un paganisme allemand ; un pont pouvant conduire à une conception nouvelle, essentiellement inchrétienne, du monde et de l'humanité. » Tout porte à croire, au contraire, qu'il entendait bien, dans la musique wagnérienne, cette musique elle-même. Il en raffolait encore en 1876. Il avouait, en 1888, que *Tristan et Isolde* le remplissait de délice.

Mais le livre de Mme Fœrster démontre clairement que, dès la seconde année de ses relations avec Wagner, Nietzsche avait apporté à son wagnérisme d'autres préoccupations que celles d'un simple prosélyte, se dévouant tout entier au succès de la « cause ». — « J'ai conclu une alliance avec Wagner, écrivait-il à un ami en 1872. Tu ne peux te figurer combien à présent nous sommes voisins l'un de l'autre, et combien nos plans se touchent de près. » Il avait un « plan » à lui : et c'était ce plan qu'il servait en glorifiant le vieux maître. Cette *Naissance de la Tragédie*, où tout le monde avait vu une profession de foi wagnérienne, il avait voulu, au contraire, en faire une profession de foi nietzschéenne ; et il se désolait d'avoir dû y introduire le nom de

Wagner, d'avoir dû « gâter le grand problème grec en y mêlant des choses modernes » — « On ne se figurera jamais tout ce que ce livre me coûte, écrivait-il dès 1871, ni tout ce que j'y sacrifie à mes relations avec Richard Wagner. »

Et quand le livre avait paru, c'était, aux yeux de Nietzsche, comme si pour la première fois le wagnérisme venait d'être fondé. « Ce livre, nous dit sa sœur, a eu pour effet d'attacher au nom de Wagner de nouvelles espérances, des espérances plus vastes et avec un horizon plus lointain. Par lui, l'art de Wagner est entré en communion avec la pensée de la jeune Allemagne. »

Le livre de Nietzsche sur *Schopenhauer*, dont Mme Wagner avait vanté « le beau style », avait eu dans sa pensée plus d'importance encore. Sous le nom de Schopenhauer, c'était lui-même qu'il y célébrait. C'était en pensant à lui qu'il y disait de Schopenhauer que, « outre le bonheur de sentir son propre génie, il avait eu le privilège de trouver en Gœthe le spectacle d'un autre génie ». Schopenhauer, cela signifiait Nietzsche, et Gœthe, Wagner. Mme Fœrster nous l'affirme : et Nietzsche ne s'est pas fait faute de l'avouer maintes fois.

L'alliance de deux génies, unissant leurs forces pour mieux travailler à la réalisation d'un double « plan » : telle était la conception que se fai-

sait Nietzsche de ses relations avec Richard Wagner. Quoi d'étonnant, après cela, que l'affectueuse indifférence de son « allié » pour son plan à lui l'ait de plus en plus froissé et peiné? Il se résignait à mêler le nom de Wagner au « grand problème grec », et Wagner ne voyait dans son livre qu'un plaidoyer wagnérien ! Il rêvait la fondation d'un « paganisme allemand », et Wagner l'entretenait du progrès des répétitions, à Bayreuth, ou bien le complimentait de sa « flamme » et de son « humour » ! Il décrivait, dans ses essais, l'image idéale qu'il se formait de lui-même, et Wagner lui répondait affectueusement que la lecture de ces essais lui faisait perdre son temps, le retardait pour l'instrumentation du *Crépuscule des dieux!* Le malentendu se prolongeait, s'accentuait entre eux.

Il était arrivé à son comble en 1876, lorsque Nietzsche, après la publication de son essai : *Wagner à Bayreuth*, était venu aux répétitions de *l'Anneau du Nibelung*. Cet essai, dont Wagner s'était presque borné à lui accuser réception, c'était à son avis une œuvre d'une portée énorme; elle valait davantage, à elle seule, pour la consécration de l'entreprise wagnérienne, que les applaudissements de la foule et la faveur des souverains. Nietzsche y avait, suivant son expression, « sonné la cloche » pour Richard Wagner.

Et il était forcé de constater que Wagner lui-même l'avait à peine entendu.

Aussi n'imagine-t-on pas le supplice que furent pour lui ces répétitions de Bayreuth, dont Wagner avait espéré qu'elles lui seraient une récompense. Il écrivait bien à sa sœur, le lendemain de son arrivée, que le roi de Bavière avait télégraphié pour témoigner du « ravissement » que lui avait causé la lecture de son livre. Mais, sauf Louis II, qui lui-même sans doute ne s'en souciait guère, personne ne se souciait du livre, ni de l'auteur. Un seul homme, une seule œuvre absorbaient toutes les pensées.

Ou plutôt il ne faut pas croire que l'amère et profonde désillusion de Nietzsche lui soit venue du peu d'attention qu'on accordait à son livre. Son orgueil était plus haut, et plus légitime. Il aurait voulu que Wagner et le monde wagnérien reconnussent la part qu'il avait prise à cette œuvre même, dont on acclamait la consécration. Il avait l'impression d'avoir collaboré avec Wagner, en élevant pour ainsi dire cette entreprise théâtrale jusqu'à la dignité d'une révolution esthétique et philosophique. Et *l'Anneau du Nibelung* n'était à ses yeux qu'un début, quelque chose comme ce « pont » par où il avait rêvé de conduire l'esprit allemand à « une conception foncièrement inchrétienne du monde et

de l'humanité ». Il s'était dévoué au « plan » de Wagner avec l'espoir que celui-ci, à son tour, allait se dévouer au sien. Mais Wagner ne faisait pas mine d'y songer. Il jouissait de son triomphe, seul au-dessus de la foule de ses admirateurs, offrant fièrement à l'Allemagne l'immense monument qu'il venait d'édifier pour elle. Le malheureux Nietzsche devait s'avouer que son « allié » avait trompé son attente, et que son long sacrifice resterait inutile. C'est tout cela qu'exprime à sa façon M[me] Fœrster dans un des passages les plus curieux de son livre. « Un matin que nous étions venus chez Wagner, écrit-elle, nous le trouvâmes dans son jardin, se préparant à sortir. Je ne me rappelle plus ce qu'il nous dit, mais tout à coup je vis une lueur s'allumer dans les yeux de mon frère, et tout son visage s'animer avec une expression d'attente fiévreuse. Peut-être espérait-il que Wagner allait enfin lui dire : « Oh ! mon ami, toute cette fête « n'est qu'une farce, ce n'est point du tout ce que, « à nous deux, nous avons désiré et rêvé ! » Mais aux premières paroles qui sortirent ensuite de la bouche de Wagner, je compris bien que l'attente avait été vaine. Cet aveu, que mon frère avait espéré, Wagner ne le fit point : il n'aurait pu le faire. Il n'était plus assez jeune pour prendre parti contre soi-même ! »

Mais ce qu'il y de plus tragique, dans cette désillusion du philosophe, c'est qu'en effet ses illusions n'avaient pas été sans fondement. Non que Wagner, comme nous l'avons vu, lui ait fait jamais aucune promesse, ni que, « à eux deux, » ils aient jamais rêvé en commun une œuvre auprès de laquelle l'œuvre de Bayreuth n'aurait été qu'une « farce ». Mais cette œuvre idéale, Nietzsche avait conscience de l'avoir exposée dans ses livres, où Wagner n'avait vu qu'un éloge de son génie. Il ne se trompait pas en affirmant, plus tard, que le drame dionysiaque dont il avait prêché la résurrection était supérieur mille fois à ce qu'il appelait « l'opéra wagnérien ». Il lui était supérieur comme l'est toujours l'idéal à la réalité.

Le drame de Wagner avait seulement pour lui d'être réel, de vivre, tandis que celui de Nietzsche n'existait qu'en idée. Et c'est là, je crois, l'explication dernière du malentendu si tristement prolongé entre les deux amis. L'un était un penseur, l'autre un artiste et un homme d'action; et tous deux n'attachaient d'importance véritable qu'à ce pour quoi leur nature les avait créés. Ainsi, pour Wagner, les théories n'étaient au fond qu'un divertissement, ce qui ne l'a pas empêché d'ailleurs de créer une des doctrines aritistiques les plus belles qui soient. Et Nietz-

sche, de son côté, tout en étant un merveilleux poète, n'a jamais vécu que pour la pensée. Seules les idées lui paraissaient valoir qu'on s'en occupât. Dans la plus admirable musique, il voyait un « pont » conduisant à quelque conception générale des choses. Et, ayant construit sur le drame de Wagner tout un palais d'idées, — magnifiques, en effet, et si fortes qu'aujourd'hui encore il reste le plus grand des écrivains wagnériens, — c'est de la meilleure foi du monde qu'il considérait ensuite ce drame lui-même comme un peu son œuvre, et s'attendait à recevoir la part de gloire qui lui en revenait.

Sa déception fut terrible : il en souffrit toute sa vie, et sa souffrance est la meilleure excuse à ses cruels jugements sur Richard Wagner. Ce n'est point par simple rancune, ainsi qu'on l'a trop souvent répété, ce n'est pas non plus par folie qu'il s'est acharné jusqu'au bout contre la personne et l'œuvre de son ancien ami. Il avait l'âme noble, et peu d'hommes ont été plus naïvement bons, d'une bonté plus douce et plus compatissante, que ce farouche contempteur de la compassion. Loin d'avoir contre Wagner une rancune personnelle, on a vu combien il continuait à l'aimer, quel tendre et touchant souvenir il avait gardé de son amitié. La musique même de Wagner continuait à le passionner : ce

qu'il écrivait de *Tristan* nous le prouve assez. Mais ni les sentiments personnels, ni même les émotions artistiques n'avaient d'importance réelle pour cet amant de l'idée. Et, au point de vue des idées, il méprisait Wagner. Il le méprisait depuis le jour où l'art de Wagner avait cessé de servir de base à ses constructions; ne s'y étant attaché qu'à cause d'elles, sous leurs ruines à présent il croyait voir le néant. Et il allait par le monde, toujours en quête d'une base nouvelle, mais sans pouvoir oublier qu'à celle-là quelques-uns de ses plus beaux rêves étaient restés attachés. Quoi d'étonnant que la grande ombre de Wagner se soit fixée, depuis lors, à l'horizon de sa pensée, et que douze ans durant il ait poursuivi de ses sarcasmes les plus amers l'homme dont le nom seul le faisait pleurer?

(1897)

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

BEETHOVEN

DEUXIÈME PARTIE

RICHARD WAGNER

POITIERS

Imprimerie G. Roy

7, rue Victor-Hugo, 7

Paris. — Imp. E. CAPIOMONT et Cie, rue de Seine, 57.



